AÑO 1 - Nº2 - MAYO 1990 N$ 1.500

GRAFFITI

REVISTA CULTURAL

DOSSIER
EFERVESCENCIAS Y ECLIPSES DE LA MUSICA URUGUAYA

J. ROOS:
"NO ME INTERESA LA MODA"

TROCHON:
"NADIE SABE QUE ES LA MUSICA POPULAR"

BONALDI:
"¿DERECHA E IZQUIERDA MATAN LA CANCION?"

ZITARROSA NO PODIA INGRESAR EN LA ESCUELA UNIVERSITARIA DE MUSICA

MUSICA TROPICAL:
LA CONSUMEN TODOS (PERO ALGUNOS CON VERGUENZA)

EL DIA QUE NO CONOCI A PAUL MC. CARTNEY

EL BOLICHE, UN FENOMENO CON MUCHAS PUNTAS

EL ROCK DE LA DESMEMORIA

INFORMACION SOBRE EL 3er. FESTIVAL DEL LIBRO NACIONAL
CON UNA COMPLETA GUIA DE CURSOS Y ACTIVIDADES CULTURALES

$ 100

GRAFFITI

Graffiti es una publicación de GRUPO INTERNACIONAL GRAFFITI. Concepción del Uruguay 1712 - Telefs.: 532960 590824

Coordinador-Editor responsable
Horacio G. Verzi

Diagramación y armado
Alberto Pipino - Verónica Bianchi

Hicieron posible este número:

Coriun Aharonian, Alvaro Artigas, Washington Benavides, Fernando Beramendi, Jorge Bonaldi, Fernando Cabrera, Laura Canoura, Ruben Castillo, Nelson Di Maggio, Hugo Giovanetti Viola, Alfredo Gravina, Suleika Ibáñez, Guillermo Lopetegui, Daniel Maggiolo, Antonio Mastrogiovanni, Gabriel Peluffo, Gabriel Peveroni, Eduardo Ribeiro, Tabaré Rivero, Mónica Rodríguez, Jaime Roos, Fernando Torrado Parra, Luis Trochón, Mauricio Ubal.

Impresora: Coopren, Yatay 1446
Distribución: Heber Berriel & Nery Martínez
Paraná 750. Teléfs.: 905155 - 920723
Montevideo, Uruguay.

Depósito legal: 243.276/90

Graffiti no se hace responsable de las opiniones de los autores en los trabajos publicados, así como tampoco de las expresiones de las personas entrevistadas, ni se identifica necesariamente con las mismas.
Todos los derechos reservados. Copyright 1990. Quedando prohibida la reproducción total o parcial de cualesquiera de los artículos, notas, fotografías e ilustraciones de esta edición sin la autorización expresa de Graffiti.

Precio del ejemplar: N$ 1.500

Toda correspondencia dirigirla a GRAFFITI, Concepción del Uruguay 1712, Montevideo, Uruguay.

Se cumplió un año de la desaparición física de Alfredo Zitarrosa; destacadas figuras internacionales, como Serrat, Rinaldi, Baglietto, Larbanois y Carrero, entre otros, coinciden en Montevideo para recordar y homenajear a quien fuera su amigo y un gigante de la música; al cierre de esta edición no estaba confirmada la posibilidad de un gran espectáculo en el Teatro Solís con la participación de notables intérpretes nacionales, como Jaime Roos, Darnauchans, Cabrera, Rada, Canoura, Galemire, Begonia Benedetti, Eduardo Mateo, Mariana Ingold, Maslíah y muchos más. Con este panorama, ¿era posible no hacer un número dedicado a la música uruguaya?

Más de veinte músicos, críticos, escritores, intérpretes y docentes enfocan variados temas y problemas sobre la música uruguaya, así se refiera a la popular (maltratada o mal llamada así según muchos de sus cultores) como de la culta. La incidencia de los medios de comunicación en la difusión de nuestra música, el fenómeno del rock nacional, la creación de la música culta, los matices y evoluciones de la música popular, la diferencia entre lo popular y la popularidad, los problemas de la enseñanza, el candombe y el tango tampoco están ausentes, así como otros aspectos de importancia, son tratados con profundidad o desenfado, con gracia y pasión, con nostalgia o alegría, pero siempre con franqueza y espontaneidad, todo lo cual hace que además de disfrutar de la lectura, contribuya a aclarar muchos tópicos sobre nuestra identidad.

El 3er. Festival del Libro Nacional y los diversos problemas de la industria editorial es otra de las secciones destacadas de esta nueva entrega. Allí encontrará una serie de datos y encuestas que le despertarán el interés. Un original estudio sobre una obra del escritor García Márquez cierra el espacio destinado a la literatura.

Las artes visuales entregan un análisis sobre dos importantes muestras, la de Cuevas y Silke.

La guía de cursos y actividades culturales le presentará al lector un menú variadísimo para el mes de mayo.

GRAFFITI - AÑO I, Nº 2 - Mayo 1990

2. MUSICA URUGUAYA
3. Efervescencias y eclipses de la canción popular
5. Nadie sabe que es la música popular
6. La música popular es (¿debe ser?) un almacén de ramos generales
7. La ausencia de los medios de comunicación
8. Música popular: "No nos beneficia desconocerla".
9. Música tropical: la consumen todos (pero algunos con "vergüenza")
10. Transición y destrucción
12. El día que no conocí a Paul Mc Cartney
14. El boliche, un fenómeno con muchas puntas
16. Good, bye, rock
18. El rock de la desmemoria
20. Los últimos 10 años, los tres Uruguayes y la creación en música culta.
22. Zitarrosa no podía ingresar a la Escuela Nacional de Música
24. Lo negro: ¿sólo un objeto folclórico?
28. Un camino duro... con un final feliz
30. Tercer Festival del Libro Nacional
31. El libro en cifras
34. Una fuga de espejo (literatura)
35. Cuevas y Silke: raíces europeas de dos artistas latinoamericanos (artes visuales)
36. GUIA DE CURSOS Y ACTIVIDADES CULTURALES (presentación de los cursos y diversas actividades desarrolladas por los principales centros de enseñanza y difusión cultural de Montevideo).

TAPA E ILUSTRACIONES INTERIORES: fueron realizadas especialmente para GRAFFITI por el artista uruguayo Glauco Capozzoli.

DOSSIER

MUSICA URUGUAYA

EFERVESCENCIAS Y ECLIPSES DE LA CANCION POPULAR

La moda puede ser el gran enemigo del arte, puede embriagar al artista, quien se limita a "enamorar" a su público, pero ¿y después? Tal vez, para el caso de la música popular, vale aquella reflexión del español Ortega y Gasset: "Ante todo, soy yo y mi circunstancia". La distinción entre canción popular y música popular, entre la popularidad y lo popular, son, entre otros, algunos de los temas enfocados con sagacidad por Laura Canoura, Jaime Roos, Mauricio Ubal, Eduardo Ribero y Fernando Cabrera, que con sus opiniones demuestran que no sólo ***saben*** *hacer música, sino que también* ***piensan****.*

JAIME ROOS: **"No me interesa la moda"**

Creo que un artista puede llamarse así más allá del momento y más allá del lugar. Yo no veo diferencia entre lo que un ser humano puede querer decir, cuando se trata de expresar lo que su espíritu siente: en el momento actual, hace 10 ó 50 años. Lo que sí se nota es una diferencia coyuntural a nivel de nuestra comunidad, ahora no hay una dictadura militar como hace seis años. Desde el punto de vista artístico a veces hay momentos donde predomina más una vinculación con lo estrictamente social (circunstancial), y en otras con lo individual (lo espiritual). En definitiva, a mí personalmente, no me interesa demasiado, porque pasa el tiempo y el arte tiene sentido a través del tiempo. Y es el tiempo precisamente el gran juez, el que determina si una cosa realmente tiene valor o es algo que perteneció a una época y el viento lo borró.

Para mi esa coyuntura social, social en su relación con el arte, es algo parecido a la moda, no quiero decir que sea lo mismo, pero tiene efectos similares. Y la moda no me interesa realmente cuando se relaciona con el arte, está hecha para pasar de moda.

Se puede decir que existen mareas en las cuales van y vienen autores, o vienen y van cosechas del mismo autor. Pero que existe un núcleo de músicos uruguayos, muy fuerte, muy serio, que ha dicho cosas muy interesantes y que tiene muchas cosas por decir. Más allá de la moda, del momento histórico, más allá de tantas cosas.

Hay una crisis que yo tildaría de círculo vicioso. Muchos artistas no pueden hacer popular su música debido a la poca difusión que tienen. Las radios nacionales solo pasan dos por ciento de música nacional uruguaya. La Ley de Difusión... creo que de aquí a poco habrá novedades, otro tipo de organizaciones con respecto a los músicos para poder concretar esa Ley del artista nacional que es realmente necesaria.

Creo que se ha perdido cierto acento político que se tenía sobre una serie de cosas, pero que en su relación con el arte como ya dije anteriormente no es importante. Porque si antes alguien iba a ver un concierto por motivos políticos y no por motivos artísticos a mí no me interesa. De lo que yo siento y que he visto he participado en eventos donde hay una gran efervescencia motivada exclusivamente por el hecho artístico, más allá de que exista un poder de convocatoria político detrás. No creo que todo esto cuando me refiero a lo político sea negativo, simplemente que lo encasillo en otro sector. No lo mezclo con lo artístico propiamente dicho que es lo realmente interesante para mí. No desconozco los hechos políticos ni su importancia, no quiero que se me malentienda, lo que sí es que separo en el análisis a través del tiempo los motivos, las efervescencias, los eclipses.

LAURA CANOURA: **"Los que teóricamente hacen música más popular son los que menos popularidad tienen"**

Nunca quise hablar de canción popular porque me parece que es un término bastante manoseado y como que hay distintas acepciones de esa palabra. Entonces preferiría hablar de música popular que abarca un espectro bastante más amplio. El tema música popular es una cosa bastante complicada, porque particularmente la gente que teóricamente hace música más popular es la gente que menos popularidad tiene, por lo menos en ciertos períodos de su vida. Aunque creo que eso se está revirtiendo un poco porque coinciden en algunos músicos, en el caso de Jaime Roos es un tipo de músico en el que coinciden la popularidad en cuanto al público y la popularidad de su música. Es una música que es rápidamente identificable con el Uruguay.

No he visto muchos espectáculos en los últimos tiempos, por razones personales me muevo muy poco en la noche, pero como que pienso que toda la efervescencia que hubo a nivel por ejemplo del rock, por ejemplo, dos o tres años atrás, con todo el tema de la apertura y eso, a nivel de movimiento de público paró un poco. Como que

la gente está un poco más exigente a nivel de requerimientos técnicos, la audición, lo visual. Exige ver bien y escuchar bien. En cuanto al rigor de lo que pasa arriba del escenario creo que históricamente es claro que hay períodos donde existe más rigurosidad colectiva que en otros pero siempre hay fenómenos particulares en cada generación. Lo popular de la música y la popularidad no son cosas que vayan juntas siempre. Acá la música más escuchada probablemente sea la cumbia, la música tropical. Sin embargo no está considerada por la gente que habitualmente habla de música popular. Esa gente no habla de la música tropical como música popular. Y es como la música marginal, ¿marginal qué? Es la música más escuchada acá. Y la murga, que en determinado período del año es la música que se escucha por excelencia. Sin embargo vos vas a un pub y no escuchás que pasen cumbia, que pasen murga. O vas a un teatro y recién hace poco (dos años) que la murga ha entrado a los teatros. La cumbia nunca. Nunca he visto una sala teatral que tenga un conjunto tropical, que hay excelentes acá.

MAURICIO UBAL: **"La mayor parte de los creadores mueren en un circuito pequeño"**

El término canto popular siempre adoleció de ser un poco rengo en su definición porque se está refiriendo a una sola parte, a esa parte que supuestamente canta. Yo creo que el término más justo y el más genérico, el más englobador es el de música popular, en ese sentido creo que abarca una gama amplia de posibilidades, de expresiones. Más allá de la receptividad del producto está en sí la intención de cómo fue creado, porque bien sabemos que todo el mecanismo de los medios de comunicación condiciona brutalmente todo producto que hagas. Entonces uno puede estar haciendo un producto que apunta, que tiene características para ser una música popular pero muere en un circuito pequeño que es lo que sucede con la mayor parte de los creadores de música en este país. Muere en un pequeño espacio por un problema básico de difusión, en cierta medida de no poder competir contra un cierto sonido que se ha anidado en las radios últimamente, que además esa música uruguaya no encuentra programas habituales. En los grandes medios de comunicación, por ejemplo en la televisión, no hay programas de música uruguaya, todas esas cosas apuntan claramente a dejar de lado todo un sector muy importante que no puede llegar y de los cuales como excepción se escapan dos o tres nombres que escapan a esa reglar.

Esto no es un problema de ahora. En la época en que yo era alumno del Choncho hablábamos de lo mismo, y una vez me acuerdo de discutir el problema de la no llegada a públicos masivos de la música que se hacía, y creo que el Choncho también tenía esa opinión. No se trataba de llamar popular a partir de la receptividad, o en todo caso también a partir de eso, el asunto era que si una fabricaba en su casa o en donde sea un producto con determinadas características, que se trabajara, y tuviera las mismas oportunidades que otros que andan por ahí se convertiría, no te digo en la cosa super-masiva, pero creo que alcanzaría niveles más amplios de difusión y además estaría pegando en el oído de la gente. Toda la música que hace la enorme gama de los músicos si se trabajara hacia afuera iría pegando e iría tratando de desbloquear un poco la información o de proponer otras cosas en el oído de la gente.

EDUARDO RIBERO (KARIBE CON K): **"Siempre discrepé con aquello de 'canto popular'"**

Lo de "canto popular" es un concepto totalmente equivocado. Siempre discrepé con aquello del "canto popular". Porque: ¿qué es el "canto popular"? ¿Lo inventó una élite que respondía a un sector político o realmente el "canto popular" es todo aquello que es una manifestación popular? En este concepto está enrabada la música tropical, el folklore, el canto propio latinoamericano que son "canto popular". La salsa es un "canto popular". Acá se rotuló "canto popular" a todo aquel cantante, dúo, trío o cuarteto que subía a decir dos o tres cosas en un escenario y eso era "canto popular". Y la música tropical no es canto popular... es música para un sector marginado. Y no es así. Y aún aunque fuese un sector marginado, el canto de un sector marginado no deja de ser "canto popular", porque los marginados también tienen que recibir un mensaje y tienen cosas para decir.

FERNANDO CABRERA: **"Estos son tiempos de normalidad"**

Creo que la música popular en Uruguay de fines de la década del '70 y la década del '80 sufrió, no sé si es el verbo adecuado, una gran sobrevaloración en cuanto a la masificación. La música popular tenía un canal de comunicación muy directo y podía cumplir una serie de funciones extramusicales que eran requeridas por la situación social del país. Había una demanda de que la música cumpliera además de sus típicos deberes, de sus típicos roles, de que cumpliera otros también. Demanda lógica también por cierto, puesto que el momento histórico así lo requería y la música cumplió esos roles. Eso fue lo que determinó una especie de macromasificación de la canción popular en esos años y quiero decir con esto que se llegó quizás hasta extremos, que fuera una cosa media exagerada. Con el correr del tiempo y con el lógico aquietamiento de las aguas un poco la efervescencia y el poder de convocatoria vuelven a su cauce normal en la actualidad.

Estos tiempos no son de crisis. Al contrario, creo que la música popular uruguaya si hay una cosa que no ha tenido nunca es una crisis. Hablo desde el punto de vista creativo. Habrán momentáneas idas y venidas, industriales o comerciales, habrá momentos que se vendan más discos que otros. Eso puede ser, pero desde el punto de vista creativo y estético la música uruguaya es muy sana, muy fértil y muy movediza. En la actualidad está cumpliendo un rol, pienso que me parece natural, normal; produce y es consumida igual que el teatro nacional, que la danza, que la poesía. Creo que hay cosas que podrían estar mejor, cosas que podrían estar peor, lo que sí me parece difícil de encontrar en tiempos socialmente relativamente calmos, es volver a conseguir la masividad que se obtenía en momentos sociales críticos, en donde la música pasa a cumplir otros roles.

Yo no he cambiado mi discurso desde que aparecí. Siempre fue el mismo y lo mismo te diría de otros artistas, si tenían un discurso "x" en el 79 o en el 82 hoy siguen teniendo el mismo. La diferencia quizás es que hoy no trabajan tanto como en aquel entonces y no se los ve tanto. Entonces lo que cambió un poco es la apetencia, el apetito, la necesidad del consumidor. Es lógico, cambia la historia cambian también las costumbres, las modas.

(Síntesis de entrevista realizada por Gabriel Peveroni)

Luis Trochón y el TUMP

"Nadie sabe qué es la música popular"

Luis Trochón es, sin dudas, uno de los nombres infaltables en cualquier enumeración de las presencias más importantes en nuestra música popular (MP). Pero además Trochón es, desde 1983, docente del Taller uruguayo de Música Popular (TUMP), y fundador de dicha institución, que junto con la Casa de la Guitarra y el NEMUS, constituye un significativo aporte en la difusión y enseñanza de la MP. Importaba entonces conversar con él especialmente en este aspecto, para ampliar aún más la visión acerca de las relaciones entre lo musical y lo institucional y de la música popular y su enseñanza.

Podríamos empezar por el TUMP...

Creo que sí, porque es la experiencia que he vivido más directamente, además de los talleres latinoamericanos de música popular que coordinan encuentros anuales que se desarrollan en distintos países de América Latina.

A partir del TUMP creo que, la actividad institucional, mientras permita juntar gente, intercambiar ideas, sobre lo musical y la docencia, es buena. El problema es que lo institucional está relacionado con algo que está ahí pero que no es nadie en particular.

La institución somos todos y no es nadie y eso crea impersonalidad que genera una cierta falta de afecto hacia eso que se acaba de fundar o que se está desarrollando y que te ayuda a vivir pero también a desarrollar una serie de actividades que en otros lados no podés, o no te valoran.

En el TUMP se desarrollan actividades de experimentación sonora y de intentos de sistematización del estudio de la música popular mientras que en otros lados la MP está muy desvalorizada y no hay un ámbito que te permita desarrollar un trabajo dentro de ella.

En el TUMP el que llevó la posta en una primera etapa fui yo, en la segunda fue Rubén Olivera, ahora no hay una cabeza muy visible, pero hay un grupo de gente que trata de desarrollar la tarea y creo que eso es lo ideal, para que la gente no se canse y para que no exista un solo criterio.

¿Qué implica integrar el TUMP como docente? ¿Solamente capacidad técnica o puntos en común con una propuesta cultural?

Hay una distancia entre lo que un grupo de gente pueda aspirar y lo que el tiempo te permite concretar.

Esta es mi visión, que será diferente a la de los demás: yo creo que había un grupo de gente dando clases en su casa, otros que pasaron por el NEMUS, pero estábamos desperdigados. Y cuando nos juntábamos, al pie del escenario o en grabaciones siempre surgía el tema de la docencia musical y veíamos que había coincidencias, por lo que decidimos juntarnos para, por un lado, permitir un ámbito donde se intercambiaran ideas y donde hubiera cierta sistematización del estudio. Porque cada uno "tenía su librito" y casi no hay bibliografía en la cual basarse, acerca de cómo educar, como transmitir música popular.

Cuando se fundó el TUMP se redactaron una serie de objetivos de los cuales se habrá cumplido un diez por ciento, basándonos en la periodicidad de reuniones en que se discutiera donde queremos ir. Pero las contingencias diarias y domésticas te van absorbiendo y no discutís las cuestiones que hacen a la docencia. Ahora, después de siete años, es cuando empezamos ya a crear condiciones para sistematizar lo realizado en un intercambio de opiniones, acerca de criterios pedagógicos.

Volvamos a los objetivos del TUMP.

Bueno, en primer lugar, hacer todo un trabajo de formación de los docentes. No hay tradición en eso. Además el acercamiento a otros músicos de otras áreas, la definición de la música popular, por que nadie sabe lo que es. Por ejemplo acá, si preguntás por un músico popular de este país te mencionan a Darnauchan, Cabrera o Jaime Roos, pero no se acuerdan de alguien que cultiva el tango o la cumbia. Un objetivo es entonces discutir en suma el propio nombre de la institución.

¿Las instituciones como el TUMP, significan una competencia con la Escuela Universitaria de Música?

No, pienso que no. Lo ideal sería una EUM que contemplara todas las áreas. Por ahora me parece que la experiencia del TUMP, así como las de la Casa de la Guitarra o el NEMUS son experiencias válidas que no se chocan. Son áreas de trabajo distintas. La EUM es más curricular y el TUMP funciona con otra gente. De manera intuitiva y muy personal te diría que el 70 por ciento de los alumnos del TUMP es gente que después no seguirá haciendo música y que viene más bien como hobby o como terapia. O es alguien que hace años quería hacer música y que ahora tiene tiempo o posición económica que le permite hacerlo y lo hace con gusto, como ir al Estadio los domingos, o cantar en los asados o las reuniones familiares.

Son menos los que vienen y te plantean que quieren dedicarse a la música. Pero, y te lo digo incluso por mi caso que me planteaba entrar en la Facultad de Química, no podés descartar ni subestimar a los que vienen allí. Poco a poco el bichito te empieza a picar.

¿Pensás en la posibilidad de una integración en lo pedagógico musical?

Eso llevaría su tiempo. La EUM está más ligada a la música llamada culta. Pero además dentro de la música popular hay mundos demasiado cerrados, con su visión particular. Y esto es algo que estoy pensando mucho: una cosa son los músicos que componen, otra las instrumentistas y otra los cantautores —definición que odio— que tienen entre sí visiones diversas.

¿Cuál es el balance para vos?

Para mí el balance es positivo. Se ha desarrollado un plantel de docentes sumamente interesante, donde ya hay unos cuantos criterios de sistematización de áreas de trabajo y donde hay docentes que han hecho grabaciones con ejemplos sobre interpretación vocal o sobre el problema de la identidad cultural de la música o el problema de los arreglos o con cuestiones armónicas que constituyen un aporte concreto para el desarrollo de la docencia.

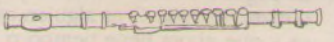
Y por otro lado se ha formado una cantidad de gente que en varios casos está tocando por ahí y que creo es útil. Pero la gran espada del TUMP como de las otras instituciones es hasta que punto se combate una idea de conservatorio —nombre que nadie usa por que es "malo"— y si de repente no te vas convirtiendo en un conservatorio, en conservar una manera de hacer música y de pensar. Ese es un gran desafío.

(Síntesis de una entrevista realizada por Fernando Beramendi)

LA MUSICA POPULAR ES (¿DEBE SER?) UN ALMACEN DE RAMOS GENERALES

Hay discusiones ociosas. Por ejemplo plantearse cuál debe ser la verdadera música popular uruguaya. Y de inmediato salir a argumentar que, sin duda, debe ser la música de raíz folklórica, o que debe ser una música abierta al universalismo musical contemporáneo, o que debe ser la heterogénea "salsa" o el rock, etc.

Cada cual que atienda su juego, como decía la ronda infantil. O sea que cada cual atienda a su gusto personal o a su negocio. Con los más sólidos argumentos o la pasión desatada, esto hemos visto durante un par de décadas. Creemos que hace mucho tiempo nosotros planteamos nuestra postura: fue en la revista *La Plaza* Nº 15 de marzo-abril de 1981. El artículo se llamó "Que florezcan todas las flores" y utilizando la frase del poeta-estadista chino, nos jugamos por una apertura sin limitaciones a todas las líneas musicales habidas y por haber. Allí dijimos: "Buscar superioridades en uno u otro, es buscarle cinco pies la gato." Señalábamos como un pedido que, sea cual fuese la tendencia musical, se atendiese "a las más urgentes ansias de nuestro pueblo, desde milongas o candombes, desde tangos o blues..."



Porque vivir de exclusivas, suponer que lo nuestro es la exclusividad, nos recuerda aquellas inolvidables reflexiones de Mariano José de Larra en su artículo: "El castellano viejo". Este es capaz de defender lo que supone suyo, a cualquier riesgo, sosteniendo que todo lo que pertenezca a su patria (por el solo hecho de serlo) es superior al resto del mundo. Irónicamente, ejemplifica Larra de esta manera: "es un hombre, en fin, que vive de exclusivas, a quien le sucede poco más o menos lo que a una parienta mía, que se muere por las jorobas, solo porque tuvo un querido que llevaba una excrecencia bastante visible sobre entreambos omoplatos."

Chauvinismo o foraneidad, no solucionan el problema. Además, ¿y por qué razón, a no ser producto de guerrillas de cofradías, no pueden convivir, los defensores de la raíz floklórica, junto a los cultores del rock, o de la salsa, o los del tango? La actitud opuesta parecería de neto corte totalitario: lo único que vale y merece conocerse es lo que yo digo (o hago).

No encuentro ninguna razón que justifique censuras o trabas a una manifestación artística que se realiza a conciencia. Sobre gustos no vamos a discutir; pero no impongas con decreto lo que debe escucharse, musicalmente hablando. Si algunos lo intentan, será porque está en las reglas del juego de su negocio, o porque, en el fondo, no creen mucho en sus fuerzas.

"Sólo hay buena o mala música" —dijo Igor Stravinski—. Lo demás es solamente disputas de hinchas de Peñarol y Nacional.

Washington Benavides
(escritor, musicólogo)

NUEVA CONTRIBUCION AL DESARROLLO DE NUESTRA CULTURA

FUNDACION ALFREDO ZITARROSA

Dada la pluralidad de las áreas que el artista ocupó con su creación (canto, poesía, narrativa, periodismo, teatro, locución, etc.), los propósitos de esta organización prácticamente cubrirán todos estos planos artísticos, a lo que cabría agregar otros de la mera cultura humana.

Fundación necesariamente no-partidaria, propondrá la realización de concursos, espectáculos, recitales, becas, para el lanzamiento de nuevos valores artísticos en las distintas ramas mencionadas. Para la ejecución de estos objetivos se ha formado un consejo consultor, cuya dirección ha recaído en el escritor y musicólogo Washington Benavides. Este equipo se halla actualmente estudiando un programa de actividades. Tendrá un local en donde concentrará las actividades. Económicamente se solventará por medio de cuotas de suscripciones, publicaciones, grabaciones, etc.

Ya se ha pensado en la formación de coordinadoras departamentales y, fuera del país, en aquellos en los que la figura de Zitarrosa marcó un hito de capacidad artística.

También está prevista la fundación de un Museo Zitarrosa, cuyas características buscaría trascender lo que tradicionalmente se espera de un museo.

La fundación se encuentra en la etapa de acopio de ideas e iniciativas que enriquezcan este importante proyecto.

LA AUSENCIA DE LOS MEDIOS DE COMUNICACION

Un vacío en la legislación que de alguna manera empatiza con la realidad de la televisión, ausente de toda política cultural que defienda nuestra identidad. El problema es antiguo, ya tiene un cuarto de siglo y no se anuncia ningún signo de que las cosas vayan a cambiar.

Desde entonces, la década de los sesenta, planteábamos el problema y predicábamos con el ejemplo. Discodromo se hizo en radio y televisión hasta el comienzo de la dictadura. Pero no es de nosotros que queremos escribir o de algunos de otros ejemplos que hubo, sino de una realidad tristísima que hace que de cuatro canales (tres privados y uno estatal) ninguno tenga un espacio dedicado a difundir a nuestros artistas que los hay y muy buenos.

Seguimos como entonces, con algunos programas que pasan las grabaciones, que efectúan algún reportaje; son la minoría. Porque las emisoras de radio también se olvidan de que existen compositores e intérpretes nacionales.

En la reformulación de Canal 5, al comienzo de la recuperación democrática se incluía el proyecto de un programa de música popular.

Con el Canal se hundió esa idea que abarcaba un número considerable de artistas, con propuestas muy diversas, con estilos bien distintos, sin excluir prácticamente a nadie, pasando por el rock, el jazz, el folklore o de proyección, los cantautores, el tango y las mil maneras de expresarse que tiene la llamada música popular uruguaya.

No había ninguna intención de paternalismos, era un programa abierto de apoyo a la música uruguaya pero sustentado en una propuesta comercial. Había anunciador, obviamente se le pagaría a los artistas, existiendo contratos con derechos y obligaciones de por medio. Y el canal tendría, claro está, su porcentaje de ganancia.

Han pasado años y las cosas lejos de mejorar han empeorado. Para la televisión la música popular uruguaya no existe a no ser para proponer algún canje aislado, trocando grabaciones de canciones (que luego se usan y se usan) por alguna promoción para el artista.

Y eso en casos aislados.

El artista nacional está al margen de toda propuesta económica, el artista nacional no tiene para la televisión ningún valor. Eso, con ser un tremendo error como política de comunicación, es peor como política cultural, como falta de cumplimiento de lo establecido en las finalidades de un medio masivo, en relación a la defensa de una identidad y si esto no se quiere, por lo menos en apoyar "lo uruguayo" como bienes culturales que lo son.

Ha habido aquí una total despreocupación de la legislación. Y no se diga que legislar es menoscabar la libertad.

¿O acaso la libertad de ignorar la música popular uruguaya —tan rica en matices y expresiones— es una forma de sostener bastiones inalienables? ¿Qué principios?

Nos da cierta pereza, veinticinco años después, tener que escribir sobre estas cuestiones resueltas en la mayoría de los países que se precien y que tan mal nos dejan, seamos comunicadores, seamos legisladores o gobernantes.

Pensamos que siempre es tiempo para reaccionar.

Aunque a esta altura seamos bastante escépticos.

Rubén Castillo
(Crítico)

VIAJE A CHILE
POR *U$ 199*
BASE DOBLE
EN DOS CUOTAS SIN RECARGO

*Salidas todos los lunes.
*Pasaje ida y vuelta (directo) en modernos autobuses con baño, aire acondicionado y servicio a bordo.
*Cuatro noches de alojamiento en hotel 3 estrellas con desayuno incluido.

Contitours
AGENCIA DE VIAJES

COLONIA 961
TELS.: 98 31 32
98 39 94 - 98 55 53

AMARCORD

de MIERCOLES a DOMINGOS
desde las 21 horas

- CULTURA DE MIERCOLES
- JUEVES Y DOMINGO: MÚSICA FUNCIONAL, TRAGOS Y POOL.
- VIERNES Y SÁBADO: LOS MEJORES CONCIERTOS

EN MAYO 4 y 5 FERNANDO CABRERA
YAGUARÓN 1234

defensa y ataque

LA NUEVA REVISTA URUGUAYA
de los
ARTES MARCIALES
todos los meses en su Kiosko

MEDALLA DE ORO

IV FERIA INTERNACIONAL PLOVDIV, BULGARIA 1984

CALLE YI 1260 - TELEF. 91 68 91
TELEX PUBLIC BOOTH UY 901
MONTEVIDEO - URUGUAY
SUD AMERICA

PELETERIA
THEO
CREACIONES FINAS
de TEODORO ZULKOWITZ WOLFF

MUSICA POPULAR: "NO NOS BENEFICIA DESCONOCERLA"

El maestro Antonio Mastrogiovanni es el director de la Escuela Universitaria de Música. Con él conversamos acerca de los problemas de la institución que dirige desde 1988 y de su visión de la relación de la misma con la música popular.

¿Qué pasa con la música popular en la Escuela Universitaria de Música?

Pienso que la música popular es una realidad que conviene no desconocer, porque no nos hace ningún beneficio desconocerla. Yo no veo muy claramente delimitadas las fronteras entre lo que es popular y lo que es serio, culto o académico, entre comillas, entendámosnos.

Nuestra misión didáctica es formar un profesional integro. Darle todo el bagage de conocimientos que le podamos dar. Que el egresado de acá salga con todas las armas posibles para enfrentar la dura realidad que le espera en el exterior.

La música popular hasta ahora no ha tenido cabida dentro de la EUM porque los programas no lo permitían, quizás haya un leve coqueteo con la música popular en lo que es la cátedra de folklore pero no a nivel académico ni a nivel didáctico. En estos nuevos planes la propuesta, al menos del área de composición (creo que es coherente con otras áreas) es que se abra un taller de música popular. Pero como un medio más y no como un fin en sí. Yo para nada pienso que se deba otorgar una licenciatura en música popular. La música popular es uno de los tantos tópicos en los cuales se debe poner el acento en la conjunción de materias pero no como especialidad en sí.

El bajo número de alumnos que ingresan a la EUM ¿responde a que ésta no llena las expectativas de los alumnos?

Yo no creo. Pienso que eso es más una excusa que otra cosa.

El hecho se debe a varios factores. Por ejemplo nuestro régimen de ingreso contempla el Bachillerato, por lo cual el alumno debe tener por lo menos 18 años cumplidos que ya es un poco tarde para que se forme.

La formación debería empezar mucho antes. De ahí el ciclo básico que hemos implantado. Y de ahí la idea de hacer un pre-básico donde se le dé cabida a los niños, como en el viejo conservatorio nacional de música. Formar al profesional en la época en que se debe formar. En esto inciden una serie de factores psicológicos, fisiológicos y de todo tipo para la formación. El alumno no solamente ingresa a una determinada especialidad sino a un conglomerado de materias. Para eso debe tener una dedicación diaria y amplia a la Escuela, cosa que no ocurre con el maestro particular, que acelera el proceso de aprendizaje pero no lo complementa. Porque el aprendizaje del profesional no está solo en una materia determinada. Mientras que acá un alumno emplea un mínimo de 20 horas semanales para estudiar el instrumento que desea, en la enseñanza particular emplea una o dos horas semanales.

¿Cuál es su criterio en lo que debe ser un docente de música?

En primer lugar, debe tener amplia capacidad en la materia que pretende dictar. En segundo lugar, lo establece la Ley Orgánica de la Universidad, debe tener idoneidad moral. La capacidad profesional es un tema polémico porque puede haber varios profesionales que tengan suficiente capacidad profesional para acceder, cualquiera de ellos, a la cátedra. A veces es un poco traumático tener que elegir porque implica un juicio de valor que no está tan de acuerdo con la verdadera capacidad.

Entrevistó: Fernando Beramendi

MUSICA TROPICAL: LA CONSUMEN TODOS (PERO ALGUNOS CON VERGÜENZA)

Síntesis de entrevistas realizadas por
Gabriel Peveroni
(Crítico)

¿Qué es la música tropical uruguaya? ¿Es la más popular? ¿El "toque mágico" del candombe la ha enriquecido? ¿Es una música marginada? ¿Es para ser oída y bailada en los cumpleaños de 15 y después de tener unas cuantas copas encima? ¿Hay sectores sociales que la desprecian y sin embargo la consumen, pero con cierta "vergüenza"? ¿Es pasatista? ¿Sin contenido? En tan sólo dos opiniones todas estas cuestiones, y muchas más, son "tocadas" de manera directa por un profesional uruguayo.

EDUARDO RIBERO (KARIBE CON K): Nuestra música tropical es consumida por todos los sectores sociales.

Karibe con K nació el año pasado a partir de otra Orquesta que ya estaba formada, Sonora Caribe. Allí empezó a funcionar esto que se llama Karibe con K, quien con dos placas grabadas, el primer L.P. **La gente del sabor** y el segundo **Sobredosis**, el primero disco de oro y **Sobredosis** doble disco de oro y disco de platino.1 Eso marca un poco la popularidad muy grande de la música tropical en todo el territorio uruguayo.

¿Qué es música tropical uruguaya? Es una combinación de ritmos populares centroamericanos con una fusión de candombe uruguayo. ¿Qué es candombe uruguayo? Es el folklore más naturalista, más nuestro que tenemos. El país tomó conciencia de que la música tropical uruguaya tiene un perfil uruguayo, de que no es extranjera, de que lo que vino es el estilo y en el Uruguay se le dio un perfil muy a la nuestra. Muchos programas de música tropical, programas bien informados, le han hecho tomar conciencia a la gente de que la música tropical es un género popular latinoamericano, que aquí en el Uruguay se le dio el toque mágico del candombe, y que de allí salió la música tropical uruguaya. ¿Qué es música folklórica? Todo movimiento musical que se afincó, que se trasladó más allá de los veinticinco años ya pasa a ser parte de la cultura musical de un país. La música tropical uruguaya es música folklórica, se afincó aquí hace ya 35 años.

Cuando se dice que la música tropical es marginada en algunos círculos culturales yo lo diría entre comillas. No existe ningún movimiento popular que sea marginado, y para hacer un poco de historia recordemos por ejemplo hace 25 años atrás, cuando aparecieron los **Beatles**, que también había una élite británica que era incapaz siquiera de mencionar el nombre **Beatles**, y sin embargo los **Beatles** fueron condecorados por la reina Isabel y llegaron a todos los sectores sociales. La música tropical es una música popular que llega a todos los estratos sociales, que haya algún estrato que tenga prejuicios y que únicamente la consuma cuando hay cumpleaños de quince y después del tercer whisky, es diferente. Pero en definitiva nuestra música tropical es consumida por todos los sectores sociales, máxime en estos últimos cuatro o cinco años en que el género tropical ha evolucionado notoriamente en sus arreglos, en su ejecución, tecnológicamente, en su estética, ya la música tropical ha dejado de ser aquella de hace cinco años atrás y de más hacia atrás en el tiempo en que ahí sí era para un estrato social.

Cada sábado, sólo en Montevideo, se reúnen en los bailes de música tropical aproximadamente 20.000 personas. Yo pregunto: ¿Eso no es un fenómeno popular? ¿No es un fenómeno cultural? Hay gente que no lo quiere explicar ni apoyar pero saben que existe. Pero qué pasa si Uruguay se transforma en un país netamente tropical. Fracasan los grandes tecnócratas y los grandes ideólogos. Ahora se están interesando las grandes firmas, las grandes empresas, que están volcando toda su artillería hacia la música tropical en el plano internacional. Y la música tropical uruguaya tiene méritos competitivos a nivel internacional, que esté adecuada a un mercado consumista bailarín no quiere decir que las orquestas y los músicos no estén preparados para hacer música de gran nivel. Lo único que me preocuparía es si la música tropical uruguaya quisiese competir con Willie Colón o con Rubén Blades, con el gran Combo de Puerto Rico, me preocuparía mucho, porque vería muy triste a Rubén Blades o a Charlie Palmieri haciendo candombe uruguayo. Que se pueden hacer grandes cosas con un perfil uruguayo, de exportación, claro que se puede.

Nota: Un "disco de oro" corresponde a la venta de tres mil placas y un "disco de platino" a seis mil, siendo un "disco de platino" dos "discos de oro" consecutivos.

DIOSA PAGANA

Y bueno mujer ahora no te olvido,
te ruego que vuelvas.
Al igual que una rosa entre los cardos
te descubrí aquella noche en la parra
de un Bar de camareras en la Aduana
y pensé en ese instante rescatarte.
Enamorado quise redimirte
pero tus ojos tristes me dijeron,
ay, que tu vida era de otros y te fuiste.
Hoy que el tiempo ha nevado mis cabellos
paso por ese Bar que aún existe
y flota tu perfume en el recuerdo.
Si volvieras como aquella noche
tan lejana por tu vida alocada
y tan cerca para mis pobres sueños.
Ay, mi Diosa ¿Dónde estará?
Diosa Pagana,
pasa el tiempo de otros hombres.
Aunque no sé ni tu nombre
te deseo mi soledad.
Yo te quise sin embargo
no te pude rescatar a tí.
Eres mujer de la vida, vives para los demás.
Y bueno ese fue mi canto
para tí, Diosa.

J.C. Goberna
Interpretada por Karibe con K en **Sobredosis**, editado por SONDOR en 1989.

Modernización musical en la republiqueta ganadera: ¿derecha e izquierda matan la canción?

Transición y destrucción

El 1º de marzo de 1985 asumió un gobierno nítidamente implantado por los militares, que buscaban retirarse dejando todo "atado y bien atado". Tal gobierno tuvo como función preeminente realizar por las buenas lo que los militares no supieron o no llegaron a ejecutar por las malas. La administración Sanguinetti se caracterizó por chantajear a la población desde el primer al último día, deslizando de continuo la idea de que obraba como un muro de contención entre uniformados y pueblo gracias a quién sabe qué protocolos secretísimos que no podían ser alterados, porque de lo contrario ocurrirían cosas inconfesables.

El pueblo, sin comprender que la retirada de los militares podía obedecer a necesidades de geopolítica estadounidense y/o de expansión de las transnacionales, aceptó mayoritariamente el chantaje renunciando no sólo a elecciones libres sino al ejercicio de la justicia sobre crímenes de lesa humanidad.

En este ambiente se produjo la liquidación del movimiento de la canción popular surgido durante la dictadura.

Pero recapitulemos más en detalle. El Partido Colorado, con el genuino sabor de la restauración, asumió anunciando alegremente un pronto retorno a la "Suiza de América". Recuerdo haber oído tales palabras en boca de alguno de sus dirigentes-empresarios. Pero la restauración suele ser operación imposible, como imposible es la plena recuperación del pasado. De modo que el Partido Colorado se manejó sólo con apariencias y sólo por apariencias estuvo constituído el espinazo de su política. También en la acción cultural.

Sobre fines de los años '70 y hasta promediar los '80 existió aquí un vigoroso movimiento de la canción, de sello marcadamente nacional y autónomo, que vino a sustituir a la anterior generación, la de cantores de "protesta" que hubieron de tomar el camino del exilio en los albores de la dictadura. El Partido Colorado, sabedor de que las señas de identidad de la canción popular no respondían a sus intereses de clase, planteó luego sus propias opciones de música popular que, según veremos, no diferían de sus planes generales de gobierno. Es que las "democracias concertadas" suelen ser paquetes que se venden y se compran íntegros y abarcan lo político, lo social, lo económico y lo cultural.

Lo primero que se apreció fue la eliminación casi total, en medios de difusión, de los cantantes que supusieran fuente de cuestionamiento o irritación para el sistema, dejando pasar sólo lo inocuo, lo nostálgico, lo no problematizante, la "fácil-escucha". La dictadura se vengaba a través del sistema. A pasos rápidos entrábamos en el país de la complacencia al tiempo que se restauraba la difusión de viejas voces contestatarias cuyo discurso se hallaba también envejecido por el tiempo y la distancia. Puedo garantizar que en 1985 a nadie preocupaba que por radio o televisión se difundiera a Los Olimareños cantando **Milonga del fusilado**. En cambio ingresar a un canal de TV encarando críticamente temas políticos, sociales o religiosos de estricta actualidad, presuponía la censura y el destierro del cantor. En todo el período de transición y aún hoy, los cantantes populares surgidos durante la dictadura hemos estado sujetos a distintas formas de censura, presiones e inducción a la autocensura[1]. Eso, los que hemos tenido la extraña suerte de pisar algún medio de gran difusión, estatal o privada.

Prosigamos. Acto seguido se observó en Montevideo la puesta en marcha de los circuitos culturales de la Intendencia Municipal, con participación —restringida— de cantores populares. En la mayoría de los casos, los cantores que llegaban a barrios remotos no tenían público, porque (¡oh! casualidad) la propaganda no se había hecho. O, en el mejor de los casos, el público (siempre de zonas marginales) no estaba preparado para el espectáculo que se le brindaba, concurriendo con agresividad, violencia y entrada libre. Fueron numerosos los izquierdistas que cedieron su buen nombre a la organización de este fracaso —quizá premeditado— a cambio de un salario. Tiempo después se les veía hacer mutis "a la francesa" por la puerta trasera de la Intendencia. Pero por lo menos ésta podía decir que estaba intentando hacer "algo", exhibiendo además un importante muestrario de nombres prestigiosos de artistas de izquierda. Coartada perfecta para una política de apariencias.

Casi lo mismo ocurrió con actividades de música popu-

lar del ministerio de Educación y Cultura en el interior del país. Los cantores llegaban y (¡oh! casualidad) tampoco tenían público porque (¡oh! casualidad) tampoco había existido propaganda. Lógicamente igual tocaban y cobraban. Puede adjudicarse en ese período al MEC el mérito de haber financiado los ensayos musicales más caros de la historia, con comida, traslados y hotel incluídos. Política de apariencias.

Pero hubo algo que sí funcionó, y ¡cómo!: la estructura de la Intendencia Municipal al servicio del lanzamiento del Rock de los '80 como panacea para las necesidades estéticas de la juventud uruguaya. Allí se terminaron las tonterías. No se trabajó ya en barrios marginales donde nadie se enteraba de nada, sino en **zonas estratégicas**: Teatro de Verano, Rural del Prado, plazas y playas de Pocitos, estadios... Inmediatamente se sumó (¡oh! casualidad) el diario El *Día*, órgano oficial del Partido Colorado, disponiendo de un centimetraje, un entusiasmo y un nivel editorial nunca vistos para otras manifestaciones musicales. Y las emisoras de FM, graciosamente adjudicadas por la dictadura. Y (¡oh! casualidad) las transnacionales de la gaseosa. Tampoco es casualidad que el Partido Colorado haya invitado grupos roqueros a sus actos políticos.

Básicamente se trató de un movimiento trasnochado, caracterizado por una rebeldía ordenada, previsible y formalita, de aspecto en un todo similar al rock madrileño de principios de década (que tampoco era original), pasado por Buenos Aires, pero con mucha menos calidad. Y menos autenticidad, por tratarse de una copia en tercera o cuarta generación.

Introdujo al menos dos elementos inéditos en los grandes festivales de música popular: la violencia y la circulación de droga blanda.

Para cuando se terminó el negocio discográfico, el daño ya estaba hecho. El fenómeno duró apenas tres años pero bastó para alejar a las nuevas generaciones de lo que aún quedaba funcionando del movimiento de la canción popular. El desarrollo masivo de ésta se detuvo totalmente y tocó fondo. Los salvajes sudamericanos siempre han comprado espejitos y cuentas de colores: la historia no tenía porque ser diferente.

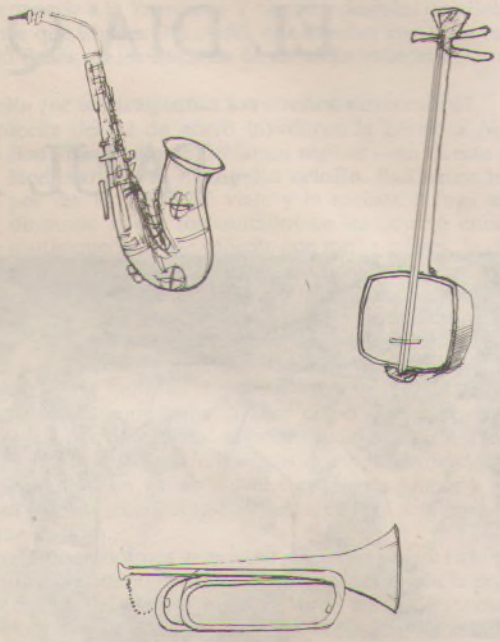
Quienes advertimos y comentamos tempranamente la maniobra, fuimos tratados como fascistas intolerantes. En cambio sus promotores asumieron carisma de buenos demócratas, tolerantes y modernos. Aditamentos sin duda ideales para una buena política de apariencias. Y la derecha ni siquiera tuvo que abrir la boca para defender su producto. Fue precisamente la izquierda desde donde se alzaron voces airadas en defensa de la musiquita transnacional. Recuerdo la vergonzosa campaña lanzada por los Sres. Sotelo y Escanlar desde el desaparecido semanario *Aquí*, órgano oficial del PDC, grupo político en vías de extinción[2].

Pocas dudas quedan hoy de que el "Rock-nacional 85-88" configuró la propuesta de música popular de la administración colorada, administración claramente afiliada al proyecto transnacional.

Y los izquierdistas que afirmaron que el Partido Colorado carecía de proyecto cultural, cometieron un grave error, a la postre lesivo para nuestras necesidades de identidad nacional.

Así que no sólo la derecha tiene responsabilidad en la destrucción del movimiento de la canción popular. En los repartos de culpas, tantas suele tener quien agrede como quien consiente la agresión. Los partidos de masas, en su afán inescrupuloso por captar más y más gente confundieron por enésima vez dos conceptos opuestos: cultura de masas y arte popular. Así, no vacilaron en abrir las compuertas a la complacencia, proscribiendo a la vez artistas a los que **ellos** consideraban "difíciles" para los obreros. ¿Cuánto tiempo estuvo Leo Maslíah proscripto por CX 30?

Tales actitudes contribuyeron a la atrofia de los oídos del público, al que, no obstante le fueron creciendo orejotas tan grandes como las de los burros.



El público, por su parte, fue asumiendo un rol cada vez más pasivo, resignándose cómodamente a manipular el dial de su receptor de FM o TV, quedando a merced de los programadores, aceptando su criterio como palabra santa.

El público no sale a la calle a buscar a sus cantores. Sólo mueve el dial.

Los cantores que sobreviven han quedado confinados en el "ghetto" del circuito bolichero y las pocas salas céntricas que a costos leoninos todavía se prestan. El gran público continúa sin merecer artistas únicos como Jorge Lazaroff. En cambio se muestra ampliamente merecedor de Batman, La Lambada, Los Tontos, Carlos Mata y demás sensaciones del momento, que nunca pasarán de ser sensaciones momentáneas.

El conjunto de hechos y situaciones referidas bien podría agruparse bajo una sola palabra: DECADENCIA. Personalmente me inclino por el término DESTRUCCION PREMEDITADA.

Hoy hay quienes quieren ver en la intendencia frentista un factor de relanzamiento de la canción popular.

Por mi parte, me sentiría plenamente satisfecho y agradecidísimo si la Intendencia colocara papeleras, a razón de unas 12 por manzana en la planta urbana, 8 en la suburbana y unas 4 por manzana en las zonas rurales, porque tengo los bolsillo llenos de pelotitas de papel, cáscaras de banana y botellas vacías que no sé dónde verter.

Jorge Bonaldi
(músico)

[1] En lo que me es personal, puedo citar varias situaciones.

[2] Con el tiempo fuimos averiguando que ninguno de dichos elementos estaban tan a la izquierda como parecían. Escanlar se mostró defensor de la doctrina cultural del grupo de Flores Silva, grupo seudo-renovador barrido electoralmente.

Creer o reventar

EL DIA QUE NO CONOCI A PAUL McCARTNEY

1. De cómo supimos que el pequeño Aznavour cargaba un quilo de papas en su boina.

La madrugada del 21 de enero de 1974 la pasé viajando en una furgoneta, camino a Cannes. El convoy estaba integrado por 15 músicos que representarían a Latinoamérica en el **Festival du Midem**, y a la mayoría no nos importaba otra cosa que escaparnos durante un par de días del infernal invierno parisino y cobrar algunos francos extras. Musicalmente, éramos un amasijo de prolijos instrumentistas con carpeta internacional, mediocrísimos cantautores que tallaban en la Ciudad Luz y pasaplatos reventados dispuestos a curtir el curro que apareciera (mi caso). Ahora que asistimos al cambalachesco machacar de una prefabricada y colonizada gestualidad "post" emergida en algunas páginas culturosas de nuestra prensa —ya se trate del actual organito del PCU como del opulento pasquín donde pululan los duendes calumniadores— es posible consolarse pensando que aquella incursión en Cannes significó un verdadero discurso postmoderno, por lo menos. Lástima que ni Lyotard ni Baudrillard hayan podido escucharnos y vernos actuar en el famoso festival costazuleño: se les hubiese agrandado la baba.

Nuestro grupo, acaudillado por dos argentinos del *Quartier Latin* que acababan de grabar para Polydor **El Evangelio Criollo** (una adaptación de la vida del Maestro que hubiese realizado con mucho más riqueza el "gauchito del talud") se llamaba **Los vagos**. La dorada ciudad mediterránea relucía rebosante de escenarios diurnos y nocturnos donde las celebridades mundiales actuarían simultáneamente. A **Los vagos** nos tocó pasar primero en un tablado móvil que estaba estacionado junto al palacio de los festivales cinematográficos. Tocamos muy pocas canciones. Como éramos una carrada de "changos musiqueros" seleccionamos varios equipos titulares de acuerdo al siguiente sistema: los caudillos gritaban "¿quién sabe **Hasta siempre, Comandante?**" (o **Pájaro chogüí, El humahuaqueño, Manuel Rodríguez**, etc.) y si la sabías, subías. Con "Chacuto" Capuano (un percusionista cordobés que sigue viviendo allá y se dio el lujo de participar en los primeros discos de Jaime Roos) y Carlitos Arteaga (el hermano de Emilio) habíamos pasado el plato todo el verano en esa misma rambla adonde ahora volvíamos en total "onda vedette". De modo

firmamos un autógrafo a un quenista de Cannes que nos acompañaba de vez en cuando, y salimos a lucir nuestros extravagantes ponchos por la *Croisette* empalmerada. Durante ese paseo nos dimos cuenta que Charles Aznavour debe ser —por muchos centímetros cúbicos de ventaja— el "mito viviente" más cabezón que haya dado el *jet-set*. Las cosas que uno aprende, visitando las mecas. Después de todo, es harto comprensible que los intelectuales que se autocalifican como "dementes" o "segregados" suden una malignidad verdosa (y contagiosa) cuando les toca viajar a los demás.

2. Acerca del latido binario del corazón terrestre, los cojones de McCartney y los pajaritos de Mateo.

El día de la partida a Cannes nos quedamos conversando hasta el amanecer con Sinclair Beiles, un poeta ugandés de aspecto muy sajón que también vivía en el cucarachiento hotel *Stella* (41, rue Monsieur-le- Prince) a pesar de ser el principal heredero de un yacimiento aurífero africano. El ugandés tenía 36 años, y había estudiado y publicado el poemario **Ashes of experiencies** (con prólogo de William Burroughs) en los Estados Unidos. Padecía una esquizofrenia espeluznante, aunque ya mansa. Aquella noche cayó a la *chambre* 9 y se puso a rumiar un puñado de yerba *Napoleón* mientras escuchabamos a los **Beatles**. Yo sabía que él había escrito una ópera-rock recientemente estrenada en Atenas, pero fue una hermosa novedad enterarme de su amistad con Paul. "Con McCartney somos hermanos" dijo de golpe, mostrándome los poquísimos dientes que le quedaban: "Me considero hermano de dos genios: Paul y Buk". "¿Quién es Buk?" pregunté. "Un escritor que vive en Los Angeles. Casi nadie lo conoce, pero tiene más cojones que Papá Hem y Rimbaud juntos". "¿Tiene más cojones que Burroughs?" lo torée. "Puaf: lo que tiene Burroughs son huevitos" dijo Sinclair, largando una carcajada sórdida: "Lo mejor que hizo fue matar a la mujer, pero después echó todo a perder. Hacía exhibiciones de locura para que el juez lo perdonara y todo eso. Es igualito a Lennon". "¿En qué sentido?". "¿Cómo en qué sentido? ¿Vos no sos músico?". "No, lo atajé: Soy un escritor que se gana la vida pasando el plato y antes se la ganó enseñando guitarra y antes fue un servilísimo imitador de los **Beatles**. A propósito: quería advertirte que pienso escribir un novelón sobre París que se va a llamar **Creer o reventar**, y vos sos uno de los personajes principales". "No hay problema" se rió horriblemente Sinclair: "Yo reviento pronto, igual. ¿Así que te vendieron el sueño del gato con botas? ¿Qué edad tenías". "Quince". "Absuelto. Pero no peques más. ¿En el Uruguay existe el rock con huevos?" "Sí" dije, acordándome de las guiñadas que Mateo les hacía a los pajaritos que invadían el cielo con diamantes de Teledoce, cuando filmábamos Discodromo: "Hay algunos músicos prácticamente marginados que hicieron una *mélange* muy interesante con el candombe —un ritmo negro uruguayo— y el *beat*". "Ves? En eso tiene razón Yoko" levantó el dedo Sinclair, para rascarse el pulóver astroso a la altura de la descubierta tetilla izquierda: "El ritmo del corazón del mundo es binario. Y no hay vuelta". "Te quedó por aclararme lo de Lennon, ugandés". "Uh: ¿lo de John? Facilísimo, chaval. John es muy bueno, ¿pero no te das cuenta que parla más de lo que canta? ¿A quién le importa todo ese rollo del culo de Yoko y el coño de la paz? Paul canta, canta y canta. Y domina más la técnica de la **pedantería becuadro** que Lennon, todavía. Lo que es mucho decir". "¿Y cuál es esa técnica". "Es una técnica imprescindible para sobrevivir entre los mediocres chillones, que son los verdaderos pedantes" dijo Sinclair, casi totalmente lúcido: "Buk sintetizó *the heart of the matter* con una frase genial: Los pedantes siempre se irritan de que conozcamos tan bien como ellos su mezquino oficio".

Pobre Sinclair. Escribí que esa noche estaba **casi totalmente** lúcido porque con el tiempo me di cuenta que la frase atribuída al tal Buk pertenecía a la Yourcenar. Y también descubrí que Buk era nada menos que Charles Bukowski, que nombra con triste cariño a su amigo Beiles, en los **Escritos de un viejo indecente**.

3. Viejo: ¿se te atragantan los sueños enterrados?

La tardecita del 22 de enero invadimos la hermosa *Notre Dame du Bon Voyage*, donde debíamos realizar —en directo para la TV de Montecarlo— **El evangelio criollo**. Estábamos todos fundidos por las 16 horas de viaje y la toccata y fuga en la *Croisette*, de modo que a los caudillos se les ocurrió encargar leche a la martiniqueña (leche caliente con ron) a roletes. El cóctel martiniqueño es una excelente bebida invernal (aunque en Cannes habría unos 20 grados) y se nos tonificaron tanto las gargantas que encargamos otra tanda de jarras y aquella sacristía se transformó en una cueva de borrachos. Me acuerdo que mientras el engolado presentador (onda Les Luthiers) detallaba el exótico instrumental a ser utilizado, nosotros esperábamos muertos de risa en la escalerita que daba al altar como si estuviésemos a punto de trotar por un estadio. Al pobre Judas lo dejamos chico. Después de la actuación nos enteramos que acabábamos de perder una gira por varios países y para consolarnos fuimos a cenar *calamaretti* con un inolvidable *Côtes de Provence* rosado. *La vie en rose*, que le dicen.

Al otro día arrancamos temprano para la Ciudad Luz, y de golpe el caudillo porteño revisa un *dossier* que contenía la programación completa del festival y grita: "Miren con quién tocamos, gilunes". No se podía creer. Encima de **Los vagos** se leía **Paul McCartney and the Wings**. Casi le hacemos tragar el *dossier* al porteño, pero él juraba y rejuraba que la bestia del contratista no le había mencionado en ningún momento que Paul iba a participar en el **Midem**.

Entonces me recordé. Durante quilómetros y quilómetros tuve la sensación de flotar entre la última humareda de mi adolescencia. El atardecer se horizontalizaba doradamente sobre los campos de Cézanne y Van Gogh y nosotros volvíamos a coleccionar acordes en la remota Punta Gorda como si fuesen figuritas ("¿Tenés el Sol 7 Mayor de **It's only love**?" "Me falta" "¿Y el Mi de 4 de **Ticket to ride**?" "También me falta") y a repechar los años llenos de pobres triunfos pasajeros que aterciopelaban el lomo de la noche hasta que el estrellerío se afantasmaba igual que aquellas manchas de pureza de nuestras sonrisas reventadas contra el vacío tristísimo del mundo.

Yesterday. Los muchachos empezaron a pasarse una botella de *Four Roses* pero la rechacé. La furgoneta cruzó el último trasluz turquesa de la tarde y cerré los ojos. "¿Sabés una cosa, Sinclair?, confesé mentalmente: En realidad me importa un soberano carajo no haber visto a McCartney". El ugandés se me apareció como el delirante *alter ego* de Aladino, me sondeó con su piedad borrosa y dijo: "No hubieses visto más que otro tipo escrachado tratando de cantar la verdad de su corazón entre toda la mierda mentirosa. Y aprontate, chaval: porque tu vida va a ser siempre eso".

"Once there was a way/to get back homeward" canturée, ya durmiéndome. Y acepte la botella de borbon y besé largamente y desesperadamente las rosas trituradas.

Hugo Giovanetti Viola
(docente-escritor)

office ltda.
* FANFOLD
* OFFSET
* ESTUCHES
* TARJETERIA FINA
PAPELERIA E IMPRENTA
ARTICULOS DE OFICINA
8 de OCTUBRE 2497 - Tel.: 80 02 47

El Boliche, un fenómeno con muchas puntas

"Boliche" pasó a ser la denominación común para designar aquellos locales en donde se puede escuchar música en vivo, asistir, en un ambiente de relativa intimidad, a un contacto más estrecho con ciertos artistas y conjuntos. Sin embargo, la gama de matices y gustos que determinan la asistencia del público a uno u otro es muy variada, y sólo sigue siendo posible para un sector del público. Las opiniones de tres destacados protagonistas del ámbito de la música popular resultan por demás interesantes.

FERNANDO CABRERA: **"Puede haber un boliche en cualquier esquina"**

En primer lugar creo que hay una necesidad como siempre hubo de un público que demanda una determinada música. El tema es que según las épocas van cambiando quizás los intermediarios de esos dos polos. En la actualidad esa vieja relación de oferta y demanda ha determinado que aparezcan boliches. Esto lo digo porque pienso que el boliche surge como una necesidad que ya existe de antes de alcanzarle al público una música que cada vez más le gusta consumir, que es su propia música, sus propios músicos uruguayos en vivo. Algunas personas creen que los boliches vienen a salvar o dar una mano a la música uruguaya o algo así, como que fueran la salvación y si no no habría nada. La cosa es exactamente al revés, los boliches existen porque hay músicos, hay buena música en oferta, y hay gente que quiere escucharla. Eso determina el surgimiento de estos sitios que no son los ideales pero que tienen una cantidad de cosas positivas.

Entiendo que los boliches para un cierto sector de público son caros, pueden ser más baratos, pero hay un problema de costos, de infraestructura, puesta en escena, publicidad, promoción, amplificación, personal del boliche, gastos internos, y esto y aquello, y la entrada cuesta lo que tiene que costar. No es culpa de los boliches ni de la música, es un reflejo de la situación económica que impera en el país, que hay mucha gente muy disminuida económicamente. La solución a eso debería ser —ya hay algunos intentos— de extender el fenómeno de los boliches con música en vivo pero no necesariamente con lujo y fineza. Puede haber un boliche en cualquier esquina, cualquier barrio, donde simplemente estén adecuadas las condiciones de sonido y el trato decoroso al músico. A nivel universitario se han encontrado un par de respuestas, La Tramoya por un lado (estudiantes de teatro) y otro ejemplo puede ser La Cumparsita que lo organiza gente de Humanidades. Las entradas son más baratas, también hay música en vivo, y en vez de vender bebidas importadas se vende cerveza. Creo que la sociedad uruguaya encuentra mecanismos de extenderlo ya en este invierno de repente, en estos próximos meses empiezan a aparecer más boliches en barrios, más accesibles a otras capas de la población.

TABARE RIVERO: **"Es una onda mucho más burguesa"**

El boliche no está hecho para grupos de rock. Lo que pretende es mostrar otra cosa, es mostrar un cantante que si alguien quiere escucharlo que lo escuche, si alguien quiere charlar de amor charle de amor. El boliche es una opción que no descarto porque obviamente es uno de los lugares donde acá en Montevideo uno puede moverse. Uno está atado a eso. Pero ahí va a funcionar mejor algo más

liviano, como el jazz, como Laura Canoura, sin menospreciar aparte que me gustan, pero claro es esa onda. Inclusive es una onda mucho más burguesa también, donde el boliche, la copa, todo lo que rodea el ambiente tiene poco que ver con lo que sería una cueva roquera. Eso sería otra historia. El boliche acá en Montevideo es un ambiente burgués donde va un músico, canta, se expresa.

Yo tengo entendido que Darnauchans un día se enojó mucho con el público y dejó de tocar en un boliche porque la gente no lo escuchaba. Me pareció una actitud muy positiva de Darnauchans. Hay otros músicos que no les importa, la gente charla y ellos siguen cantando lo suyo, sus candombes, sus cositas, y no les importa que la gente los escuche o no porque en definitiva cobran. Con el rock vos no ves que la gente esté charlando. De hecho creo que no los dejás charlar, les metés la guitarra a volumen y se acabo la charla. Por eso hay gente que se siente fastidiada y dice no, a un boliche yo no voy, me quiero cargar a esta mina y no puedo porque el tipo me toca la guitarra muy fuerte.

MAURICIO UBAL: **"Las condiciones para hacer espectáculos en salas son siniestras"**

El boliche aparece acá como una alternativa de laburo. Creo que todavía se está en una etapa de asentamiento, pero en los hechos hace ya tiempo que hay boliches funcionando. Y significan, no solamente una fuente de trabajo, además, una permanencia en cartel de gente con la cual es difícil de mantener, por ejemplo, un espectáculo de teatro. Como alternativa de trabajo creo que es atendible y lógicamente lo que puede tener como contrapartida es la parte de presupuesto para la persona que va. Indudablemente no todo el mundo va a un boliche, y eso en general los músicos lo complementan haciendo otro tipo de shows en otros lugares. Es el caso de los músicos que tocan en un boliche sacando un espectáculo y después lo llevan al teatro. Además el boliche sirve de fogueo.

Es una cosa muy interesante que existan boliches, y creo que en general, los músicos han hecho paralelamente espectáculos en teatro donde la gente puede pagar un precio más accesible. Pienso que no es la intención de los músicos encerrarse en un boliche a tocar, sino más bien que cuando tienen que recurrir al boliche lo hacen porque en general las condiciones para hacer espectáculos en salas son siniestras. Generalmente son recitales a pérdida, entonces de esa manera no se pueden montar espectáculos populares entre comillas con precios muy accesibles. Nadie puede pagar eso, ni tampoco el flujo de público es tan seguro como para asegurarte, esas son las coordenadas que están marcando la situación en que estamos inmersos y creo que lo mejor es ver la realidad tal como es y punto.

(Síntesis de entrevista realizada por Gabriel Peveroni)

Fernando...
CANTA EN CLAVE!?

1er Larga Duración de
FERNANDO
TORRADO PARRA

acompañado por:
LAVANDA: Diego Ebbeler, Leonardo Russo, Germán Iglesias, Nego Haedo.
participantes especiales:
Leonardo "Bolsa" Amuedo, Mariana Ingold, Silvia Rocca, Osvaldo Fattoruso, Urbano Moraes, Bloco Renacimiento

TIENDA DE LICORES Y VINOS
MERCEDES Y YI
908008
BEBIDAS FINAS Y PRODUCTOS IMPORTADOS
WHISKIES - LICORES
CHAMPAGNES
VINOS
SI TIENE QUE OBSEQUIAR U OBSEQUIARSE REGALE O REGALESE CON DISTINCION
NUEVA FIRMA

BAAR Fun-Fun
MERCADO CENTRAL
El Rey de la Uvita

PRESENTA:
JUEVES, VIERNES Y SABADO
SHOW EN VIVO

GOOD, BYE, ROCK. (¿SOLO POR TRES AÑITOS?)

¿Es el rock nacional un movimiento a la cola del rock argentino? ¿Este movimiento musical está "liquidado"? ¿Tuvo nuestro rock un buen nivel de calidad? ¿Su rigor letrístico es pobre? ¿En este país "todo se acaba": tanto rock como canto popular? Desde dentro del rock como desde fuera de él, varios protagonistas de nuestro movimiento popular opinan con mucha sinceridad y antagónicamente, pero siempre con un sentimiento amable hacia nuestra música.

GABRIEL PELUFFO: **"Se perdió la magia, la sorpresa"**

La historia como yo la veo es que el rock and roll a nivel popular tuvo una explosión por el año 85, comenzó a decaer a fines del 87 y en el 88 tiene su momento de mayor crisis con la separación de las bandas que tenían mayor arraigo, y finaliza creo con la disolución de **Los Estómagos** en el 89. Finalizó todo lo que comenzó en el 85; no quiero decir que las cosas hayan terminado cuando nos separamos porque hay otros grupos que siguen. Después comienzan a aparecer en el medio otros intentos de mantener las cosas vivas, y en el período 87-89 aparecen otras bandas que antes no eran tan populares, que encuentran su lugar y continúan tocando. Las bandas que tuvieron mayor popularidad al principio fueron **Los Traidores**, **Los Tontos** y **Los Estómagos**. Después vinieron otras que siguen teniendo su espacio, que todavía están, que siguen siendo populares y nunca dejaron de tocar como el **Cuarteto de Nos**, **La tabaré Riverock Banda** o los **Cadáveres Ilustres**, que es una banda que hace tres años que está en el medio. Lo que veo es que desde el punto de vista de la gente, el público, se fue terminando todo, se redujo. Cada grupo tiene ahora su gente que lo sigue, hay grupos que han logrado mantener un cierto espacio de gente, hay otros que todavía lo están peleando...

El rock nacional entró colado del rock argentino, del rock hablado en español. Vino también muchísimo rock español, yo recuerdo que escuchaba grupos españoles que inclusive habían adquirido fama en ese momento en España. Hubo una onda, una apertura, la juventud cambió muchísimo del 84 al 85. Cambiamos todos de una manera increíble y además todo lo que tiene sorpresa deja de tenerla en determinado momento. Lo que se perdió fue en cierta forma una cuestión mágica o algo por el estilo que atraía al público. ¿Por qué se terminó todo? Se dice que porque los grupos eran malos y algún día tenían que caer; que los grupos en determinado momento fueron brillantes y luego perdieron la inspiración y no supieron hacer nada; se dice que la gente ya estaba pensando en otra cosa. No sé, se dijeron diecisiete mil quinientas cosas y no sé, debe haber un poco de todo eso, la experiencia con **Los Estómagos** demostró que hubo un poco de todo eso.

LAURA CANOURA: **"Poca gente puede recordar una letra de esa época"**

Creo que la generación del rock, por ejemplo, si bien fue sumamente innovadora en cuanto a lo musical, en cuanto a lo letrístico y lo poético fue absolutamente poco rigurosa. Es decir que para mi gusto las letras de esa época se caían en sí mismas. Se me ocurre que poca gente puede recordar una letra de esa época. En cambio una letra de Viglietti... Hay otro rigor, hay otra cuestión en lo poético, en lo letrístico.

EDUARDO RIBERO: **"A las multinacionales les interesa el rock"**

El rock nacional es un movimiento popular cuyas tendencias están enraizadas en un rock extranjero que a las grandes multinacionales les interesa para que ese tipo de corrientes musicales se impongan en un país que es consumista. Pero vamos a trasladar el fenómeno del rock a Uruguay: aquí un Montevideo-Rock necesitó dos días para congregar 12 mil personas. Me acuerdo que había venido Fito Páez, Charly García, estaba todo el entorno del rock nacional, Coca-Cola y todas esas cosas, y a la semana de ese Festival se hizo un baile de música tropical en el propio Franzini de las once de la noche a las seis de mañana con 18 mil personas.

TABARE RIVERO: **"En este país se acaba todo"**

Todo pasa, éste es un país donde las cosas pasan de moda muy rápidamente, a pesar de que las cosas no tiendan a ser moda. El canto popular era una música con una ideología atrás, que pretendía no ser moda, sin embargo lo fue. Lo mismo pasó con el rock cuando empezó en el año 85, donde lo que se pretendió hacer más que nada fue largar el canto popular hacia afuera. Decían que como había surgido el rock el canto popular no existía más (conceptos manejados por algunos medios de prensa y por algunos interesados de esa manera). Luego se vio que tampoco el rock era lo lindo, lo más hermoso para mostrarle a los hijos de determinadas personas, entonces también se le quiere tirar abajo. Así pasa con todo, con todas las corrientes artísticas que intentan terminar con algunas ideas establecidas, que pretenden mostrar algo nuevo. El arte debe ser así, tratar de mostrar y de cambiar la cabeza de la gente un poco. Cuando aparece ese fenómeno de decir, jóvenes o gente que quiere expresarse, hacer trastabillar un poquito al sistema, ya evidentemente se ponen de acuerdo, todos en combinación. Te van a dar un golpe de tuerca para que eso se acabe. Y como los medios de comunicación, los grandes jerarcas en este país tienen mucha fuerza, lo logran siempre. En este país no solamente se acaba el canto popular y se acaba el rock, se acaba todo.

(Síntesis de entrevistas realizadas por Gabriel Reveroni)

El rock de la desmemoria

Limitando las posibilidades de desarrollo del rock uruguayo, poniendo en duda hasta su calidad como negocio redituable, dejando que parte de sus músicos vuelvan a emigrar o sencillamente desaparezca, dándole la espalda a una masa importante de jóvenes que en el rock han visto y ven lo que de positivo puede seguir teniendo el sentido de esta vida; en fin, si seguimos en la creencia de que al menos en el Uruguay el rock no pasa de ser una postura que tarde o temprano se abandona —salvo algunos casos— y hasta se olvida, nos estaremos negando la posibilidad de redondear una identidad que al fin y al cabo es lo único que nos puede llegar a dar la idea y el sentimiento de lo que somos o podemos ser. De lo contrario, seguiremos siendo autores y víctimas de una triste paradoja: que cuando la democracia nos devuelve la libertad para pensar y decir, revisar y reelaborar, crear y transmitir, no sólo que nos quedamos de brazos cruzados, sino que en varios casos para lo único que nos volvemos ejecutivos es para proseguir con esa tarea de limitación y desmemoria que otros, con el poder dictatorial, ya habían comenzado hace tiempo.

El rock nacional, en su misma dinámica y deseo de universalización de un mensaje —el de los jóvenes del planeta— puede, por qué no, conseguir lo que otros desde sus escritorios aún no han podido: que tarde o temprano esta sociedad se sacuda de su letargo nostalgioso y procure mirar definitivamente hacia la concreción de un país en el que existan ámbitos en donde poder volcar las expectativas de todos y en especial de los más jóvenes, y que en materia musical se hable de las presencias y no de las ausencias; que de una vez por todas el rock recupere el camino de su evolución y se convierta en un espejo en el que se mire gran parte de una juventud que hoy, no sólo por la desmemoria sino también por la limitación y la negligencia —en algunos casos por culpa de los ejecutivos de las grabadoras y hasta de varios músicos que a la larga no creen en el papel que representan— se está olvidando de cuál es su rostro.

A pesar de los dos o tres grupos que aún andan por ahí; a pesar de alguna compañía grabadora que —como ese productor romántico de **El último magnate** de la novela inconclusa de F. Scott Fitzgerald— todavía se rige por ciertos ideales para nada divorciados de los negocios; a pesar de la amplitud de conocimientos y de criterio musical de por ejemplo un Jaime Roos; a pesar de los dos o tres festivales realizados a partir de 1986; a pesar de la democracia que es libertad, que es posibilidad de realizar cosas y de hacerlas perdurar, en nuestro país el rock **no existe**. Mientras que en otras partes del mundo sigue siendo un fenómeno de casi cuarenta años, en el Uruguay lo único de fenómeno que tiene el rock es su calidad de **pasajero**. Esto se debe pura y exclusivamente a que estamos carenciados de algo que las sociedades desarrolladas poseen: una **mística**. Mística que después de todo permite seguir creyendo en los valores culturales emanados de una sociedad; permite que los mismos se mantengan y que evolucionen a pesar de dos guerras mundiales y de todo un pasado plagado de conflictos.

En el uruguay se teme a esto de la mística, porque creer en algo —aunque a veces ese algo se encuentre en crisis de cambio— supone establecer un concepto, una interpretación y por lo tanto eso lleva al indefectible camino del compromiso, como sucede en este caso con un producto de la cultura de Occidente llamado **rock**, el que por otra parte posee la gran virtud de haber evolucionado, entre otros aspectos extra-musicales, gracias a su posibilidad o poder de asimilación de ritmos que muchas veces están en las antípodas de aquellos que le dieron vida hace cuatro décadas (o un poco más).

La ausencia de mística en la vida lleva a que, más allá de los destrozos ocasionados por un régimen de facto, el uruguayo tienda a olvidar con rapidez, sencillamente porque jamás se molestó demasiado en hacer de un fenómeno musical y de los pergueñadores de ese fenómeno una postura de vida, como en definitiva lo es el rock.

Pareciera como que en el Uruguay del siglo XX la mística y, por qué no, el endiosamiento de sus valores en este caso musicales o directamente roqueros, es un infantilismo más propio de Argentina, Brasil y ni qué hablar de los Estados Unidos o Inglaterra.

Esta bien que haya grupos de rock y de vez en cuando alguna revista sobre el tema, pero no está bien abrirles un espacio y darles cierta perdurabilidad y hasta convertirlos en un rasgo más de esta sociedad que sigue perdiendo sus rasgos, porque entonces "ya caemos" en Hollywood o la pedantería porteña. Es mucho más normal y honesto bajar a los artistas al llano del hombre común, porque después de todo son gente como cualquiera que a veces vive en la esquina o a diez cuadras; trabaja —porque, eso sí: **trabaja**, no sólo hace música— en el Banco República o la OSE, es corredor de seguros o guarda de ómnibus, se casó con una loca de guita o entró en el Servicio Exterior. La locura verdadera la tienen los otros: los que desde mediados de la década del '60 hasta 1973 le apostaron su vida al rock y trabajaron para él. De muchos de ellos hoy ya nada se sabe; otros dejaron de lado aquel sueño rebelde y se reasimilaron al rebaño y todo un pueblo se fue durmiendo en la almohada de la desmemoria, con lo que entonces no importó que se perdieran testimonios grabados de una época importante del rock nacional.

Otros músicos de aquella primera hora, que además de músicos encarnaron cierta inquietud juvenil, hoy han dejado de lado el "phisique du rol" del pasado —porque eso fue en el pasado, dicen algunos— y han seguido evolucionando en un doble sentido: el musical y el activista; pero en este último caso hacia una actividad en segundos planos que, si bien no va en desmedro de la calidad musical, sí lo va en lo que toca a la imagen como concitadora y concertadora de otro fenómeno llamado **juventud**. Porque los músicos uruguayos siguen teniendo sus dioses y sus maestros, sus influencias y sus delirios, pero todo esto la juventud lo va perdiendo en tanto a la desaparición de un grupo

suceda sino el vacío, la duda, el temor a largarse, la aterradora posibilidad de que de todo esto se pueda llegar en el Uruguay —país neutral— a profesar una suerte de mística que nos vaya a descalabrar todavía más. Por eso una vez muerto el perro se tiene que acabar la rabia: **Los Shakers** (¡ah, **Los Shakers**!) sacudieron a todo el mundo y llamaron a romper todo y a sacudir del letargo a una sociedad que felizmente hoy sigue aletargada o camino del descreimiento. Esa imagen de **Los Shakers** es lo que una vez se hizo; pero por la calle no se venden posters de **Los Shakers** y conseguir cualesquiera de los discos es un asunto de ficción; hoy los Fattoruso siguen siendo brillantes músicos cuyos servicios son solicitados por otros músicos nacionales o extranjeros de igual prestigio.

Pero la "actitud" shaker ya no existe e incluso tal vez cualquiera de sus ex creadores hace tiempo que descree de ella. Claro que no se trata de seguir cantando en inglés o de vestirse con el trajecito y las botitas estilo beatle; pero sí se trata de mantener una bandera en alto: la del mensaje a toda una juventud a la que hoy se le vuelve a dar la espalda.

Almendra y **Sui Generis** ya no existen, pero Spinetta y García siguen llenando estadios y enloqueciendo a las nuevas generaciones; ratificando un compromiso vital con las viejas generaciones, las que en su mayoría reconocen que, después de todo, el rock argentino no fue una veleidad, un juego, sino una presencia que se mantuvo y que evolucionó. Aquí sucedió y sucede todo lo contrario en lo que respecta exclusivamente al rock, más allá de una revelación-fenómeno que se sigue manteniendo en la cúspide desde hace casi diez años y que se llama Jaime Roos. Pero de más está decir que estrictamente Jaime Roos no es sólo un roquero, sino que en su estilo se conjugan casi todos los ritmos de este mundo. No es así el caso de Jorge Nasser, líder del grupo **Niquel**, que en 1985 expresaba su total confianza en los tiempos venideros: "A comienzos del 70 en todos nosotros pesaba el rock y la herencia de **Los Beatles**, aparte de que nuestro panorama musical era otro bastante diferente al actual. La experiencia que dejaron en mí conjuntos como **El Kinto**, después **Totem**, **Días de Blues**, **Psiglo** y tantos otros que ya no están, fue definitiva. Un músico como Eduardo Mateo puede decirse que hoy por hoy es la referencia que tenemos muchos de los que seguimos dentro de la corriente de música popular uruguaya: un **movimiento**, por llamarlo de alguna manera, que con el candombe, la murga, pero también el rock de los últimos años y el jazz, tiende a renovarse y a darnos una perspectiva muy positiva de lo que serán nuestros años futuros en materia musical" (*El Día*, 3-2-85).

Al año siguiente del reportaje a Nasser se llevó a cabo Montevideo-Rock y entre otros participaron **Los Estómagos**, **Los Traidores** y **Los Tontos**: conjuntos que hoy ya no existen; aperturas que no se dieron; imágenes que siguen sin calar hondo en el ánimo del público más allá del fructífero cuarto de hora, por ejemplo, de **Los Tontos**. Pero esto no es de ahora sino de siempre: el miedo a establecer arquetipos que le den otra dimensión a la sociedad. Cuántos son los conjuntos que participaron en Montevideo-Rock —cualquiera de sus dos ediciones— y que hoy no sólo no existen sino además varios de sus músicos han regresado al anonimato. Fenómeno que corre paralelo a la desaparición del suplemento *Día Pop*, que en su corta pero agitada vida se encargó de informar acerca de qué estaba pasando en otras latitudes, pero también se lanzó a la aventura de buscar y hallar en nuestro medio, valores que revitalizaran el panorama de un rock-desmemoriado. Epoca que fue apenas ayer, cuando los 4 mil jóvenes que compraban *Día pop* sabían que tarde o temprano habría un nuevo festival o al menos un nuevo concierto al que ir para vivar a sus músicos, chillar, posar y hasta a veces llamar a la intervención de la policía (si bien en esto la institución tuvo poco trabajo, salvo el caso del cantante de **Clandestino** y alguno que otro barullo). Pero por una arbitrariedad que dejó en silencio a miles de lectores jóvenes, el suplemento *Día pop* un buen o mal día dejó de aparecer, convirtiéndose en lo que es hoy esa "Página nueva" con la que Alejandro Espina nos dice que sigue fiel a sus ideales roqueros y en esa actitud nos da cuenta de algo que pocos quieren reconocer: el rock, como fenómeno de universalización de un producto cultural emanado del Norte hace cuarenta años, echó abajo banderas y fronteras entre los jóvenes, haciéndolos que se empezaran a comunicar a partir de un lenguaje común: la libertad. Pero esta misma libertad, lejos de replegar a la juventud a sus respectivos terrenos de lucha —pacífica en los '60; algo violenta en los '70— hizo que la misma, a través de la música o la poesía o las dos cosas juntas, mirara al mundo. Así entonces, el rock vino a crear una nación sin bandera ni territorio en donde los sonidos y las palabras pasaron con el único mensaje pasible de agregados y reinterpretaciones infinitos, aunque todos ellos insertos dentro de un apostura de vida. No importa que el mensaje a veces llegue tardíamente a estas latitudes; lo que importa es que llegue y prospere y no que se convierta en otro fenómeno de la nostalgia —gratuita—, como lo que no sólo le sucedió al rock uruguayo de los '70, sino como lo que amenaza con sucederle al rock o a esa especie de rock surgido en el Uruguay de los '80, en tanto la desmemoria y el miedo a la mística también le lleguen. Importa que la desaparición de algunos grupos de lugar a nuevas bandas y no, como suele suceder últimamente, que de lugar a un vacío musical que deja sin mayores expectativas a quienes en 1986 estuvieron en el primer Montevideo-Rock, allegándose a él desde diferentes rincones no sólo de la ciudad sino de la República, como "antaño" lo hiciera la generación de los '70 para ver a **Psiglo**, **Días de Blues** o **La banda del Cerro** en un hoy desaparecido Teatro Artigas, por aquellas épocas completamente abarrotado de melenudos o "fumados": gente que sin embargo tenía algo en qué creer.

Guillermo Lopetegui
(Escritor)

LOS ULTIMOS DIEZ AÑOS

LOS TRES URUGUAYES Y LA CREACION EN MUSICA CULTA

Mi buen amigo Juan José Iturriberry despotrica siempre contra esa insana costumbre de "quemar incienso en el altar de la redondez numérica", y tiene razón. Especialmente en casos como éste.

Es que "los últimos diez años " no constituyen una unidad, sino algo así como lo contrario. Tomados como tales, de 1980 a 1989, son el marco de un quiebre histórico. De un doloroso quiebre histórico. En la mitad del cuento, se encuentran y desencuentran tres Uruguayes, que hasta ahora no han logrado encontrarse.

Los diecisiete años de dictadura —la parlamentaria desde diciembre de 1967 y la francamente militar, desde junio de 1973— generan una situación peculiar que provoca la trifurcación, si bien no constituye toda su explicación. La dictadura ultrafascista construye un país dentro de rejas, el país de los presos políticos. Construye además un país fuera del país, el de los exiliados políticos y el de los emigrados —por angustia o por simple desesperación económica—. E intenta destruir o desfigurar un país fuera de aquellas rejas pero encerrado en otras rejas, no visibles: el país territorial de los tres millones de uruguayos que se quedan (o que logran quedarse, o que se empecinan en quedarse), divididos, en grandes líneas, en cómplices y resistentes. El país, quiérase o no, cuantitativamente real, el país que continúa, el país que permite y condiciona la continuidad.

En 1985, al producirse la transición de la dictadura a la seudodemocracia, se dan cita los tres países. Pero ocurre que la mayor parte de los repatriados actúan como si el Uruguay se hubiese detenido el día que cada uno de ellos se fue, y reiniciara su marcha el día que cada uno de ellos regresó. La mayor parte de los presos políticos también actúa así: la historia se detuvo el día que ellos cayeron presos, y se rehincha el 10 (o el 12, o el 14) de marzo. Pero ocurre que un país no es ninguno en particular de sus individuos sino la suma de todos. Y especialmente sus mayorías: sus tres millones de permanecedores —voluntarios o involuntarios, complacientes u opositores—.

En el Uruguay de los tres millones han estado pasando muchas cosas, pero los cientos de miles de "afuera" y de "adentro" no quieren enterarse. Siempre que hay gente por ahí, nacen niños, por ejemplo. Y en diecisiete años, esos niños se hacen hombres. Y hombres que hacen. Aún los hijos de los complacientes —que ningún fascista está libre de que le salga un hijo revolucionario—. Esto es brutalmente dramático en la aplastante mayoría de los casos. En música, por ejemplo, es demencial la negación por parte de quienes "regresan" (del exilio político o económico, o del campo de concentración) de todo lo que ha estado ocurriendo en el Uruguay "real" en materia de música popular en los años oscuros. De lo malo por una u otra razón, y también de lo excelente, de lo excepcional a escala internacional.

En el área de la composición de música culta, el disparate es menos grave y menos traumático, quizás. Ha habido también una producción excepcional, resistente contra la barbarie. Pero como la música culta —a pesar de su peso histórico— es en su momento de creación un producto de consumo no masivo, los compositores no sienten tanto el vacío de la nueva etapa que se abre en 1985. Al menos no lo sienten en ese plano, que sí en otros: el del impacto de la vergüenza ética nacional, sobre todo. Pesa el que casi en ningún caso se haya cortado la relación con los colegas de "afuera" (no llega a haber compositores del área culta presos políticos). También pesa —y mucho— el hecho de estar juntos, apoyándose mutuamente. A ello convergen dos instituciones hermanas cuya actividad no ha cesado con la dictadura: el Núcleo Música Nueva de Montevideo, una entidad de difusión de la creación culta actual creada en 1966, y la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea, que agrupa exclusivamente a los compositores, desde 1967, y que es filial de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea.

¿Qué ha ocurrido antes de 1985? Hacia 1977, tanto en el terreno de la música culta como en el de la popular, ha empezado a andar una nueva generación de muchachos nacidos aproximadamente entre 1950 y 1960. La generación de los nacidos hacia 1940, que había empezado a mostrar su producción en la década del '60 está afianzada ya... y en cierto modo auto-diezmada. Conrado Silva (1940) se ha ido a fines de 1969 al Brasil, Ariel Martínez (1940) se ha ido en 1974 a la Argentina, y Antonio Mastrogiovanni (1936) se ha ido del país en 1972 pasando por México e Italia y radicándose finalmente en Venezuela —país del que se hace ciudadano y del que regresa en 1987—. El buen bandoneonista René Marino Rivero (1935) no se toma muy a pecho la composición, y su espíritu contemporizador con el régimen lo distancia de sus colegas. Quienes hemos permanecido en el país en actitud de resistencia abrazamos todos la docencia privada: Juan José Iturriberry (1936), Renée Pietrafesa (1939), la argentino-uruguaya Graciela Paraskevaídis (1940) y yo mismo (1940).

Silva es hombre de pocas composiciones, y se las arregla para no perder su vínculo con el Uruguay. Martínez, por su parte, detiene casi totalmente su labor compositiva en la década del '80. De Mastrogiovanni se escuchan muy pocas obras en el Uruguay en esa década, debido fundamentalmente a su falta de vinculación fluida con los colegas de la resistencia. Ribero hace conocer sus piezas sobre todo a través de discos de interpretaciones en bandoneón. Iturriberry, Paraskevaídis y yo somos también gente de pocas composiciones, pero Paraskevaídis hace una decena de ellas en la década, e Iturriberry y yo componemos varias entre 1980 y 1985, en que nos detenemos por un rato. Pietrafesa, también directora y excelente pianista, es por el contrario muy prolífica, y prefiere desarrollar un terreno intermedio entre la composición determinada a priori y la improvisación. Los miembros de esta generación obtenemos en general una buena resonancia fuera de fronteras, hecho poco habitual en el pasado uruguayo, salvo los casos puntuales de Fabini y Tosar.

Hay algunos creadores de "generación intermedia" que, curiosamente, componen pocas obras: Beatriz Lockhart (1944), radicada como Mastrogiovanni en Venezuela durante varios años, Carlos Pellegrino (1944), también poeta, Nibia Scaffo (1946), que sólo estrena una pieza después de 1980, y Miguel Marozzi (1947), también clavecinista y pianista, que hace la música para varias obras de teatro.

Los compositores activos anteriores a la generación nacida hacia 1940 son muy pocos: el rumano-uruguayo Mauricio Maidanik (1919) ha dejado de componer a fines de la década del '50, y Jaurés Lamarque Pons (1917-1982) se ha estancado creativamente desde la década del '60 —y sobrevive como "pianista de varieté" mientras el régimen utiliza impunemente su música en el marco de una política cultural populista—. El ingenuo retrógrado ítalo-uruguayo Guido Santórsola (1904) colabora alegremente con el fascismo, y el ridículo abogado Pedro Ipuche Riva (1924) —negación de la creatividad si las ha habido en este país— se las arregla para ser mano derecha de todas las etapas de la dictadura, desde Pacheco hasta Gregorio Alvarez, para todo menester de administración musical.

Diego Legrand (1928) compone parsimoniosamente, pero sin hiato. León Biriotti (1929), también oboísta (especializado en música contemporánea), hace un difícil equilibrio entre la colaboración y la resistencia, y desarrolla una carrera internacional basada en su doble carácter de compositor e intérprete. Héctor Tosar (1923), notable pianista además, vive intensamente su proceso de creador, y ha iniciado una nueva etapa de su

lenguaje en 1976. Cuando se abre la nueva década, Tosar no está en el país: entre 1979 y 1982 ejerce la docencia en Venezuela y Estados Unidos. A su regreso, se suma a la militancia docente, en la que ya había estado antes.

Tosar, a dos generaciones de Eduardo Fabini (1882-1950), ha retomado desde el temprano comienzo de su carrera la bandera de la autoexigencia, en materia técnica y en creatividad. La generación siguiente recibe este desafío, y le agrega —en varios de sus integrantes— el de la obsesión por la búsqueda de una identidad latinoamericana. Algunos de los jóvenes de 1977 agregan todavía otro desafío: el de la autocapacitación simultánea en el terreno de la música popular. Unos y otros se desentienden finalmente de la creación popular o de la culta, pero entre tanto han hecho su aporte a la discusión de la problemática común. No sólo en el marco del país, sino también en el ámbito de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, cursos de temporada anuales e itinerantes iniciados en 1971, que han alimentado y propiciado también las discusiones de sus mayores, y en los que se confrontan —a pesar, paradójicamente, de las rejas de la dictadura— con jóvenes de tierras hermanas. Es que la jaula ha logrado encerrar sólo a quienes han querido quedar encerrados.

Claro que la formación de estos jóvenes ha sido también problemática y multifacética. Además de las clases privadas de Tosar, Iturriberry, Pietrafesa, Paraskevaídis y el autor de esta nota, han tenido como opciones las clases públicas de Ipuche y las privadas de Santórsola y Rivero.

Carlos da Silveira (1950) compone varias obras entre 1975 y 1980. Pero allí se detiene, y es poco lo que producirá en la década del '80 (especialmente música para cine y para danza). El brillante guitarrista Eduardo Fernández (1952) se revela como compositor casi autodidacta en 1980, y desde entonces compone calma y regularmente. Elbio Rodríguez (1953) hace su primer trabajo en 1978, y opta en la década del '80 por la música de teatro, que ha sido abierta como terreno de labor seria en la década del '60 por la generación anterior. Ulises Ferretti (1953), que empieza a componer en 1975, produce parcamente en la década del '80. Leo Masliah (1954) estrena su primera composición culta también en 1978. En la década del '80 opta por la composición popular, pero no renuncia al área de lo culto ni al desafío de las zonas fronterizas. Fernando Condon (1955), otro debutante de 1978, se zambulle con fervor en la música para teatro (y para danza), pero no descuida la producción de obras autónomas a la vez que junta algunos premios nacionales e internacionales. Esteban Klísich (1955) timidea morosamente en la primera mitad de la década, y prefiere en la segunda mitad el terreno de lo popular. Bernardo Aguerre (1953) y Fernando Cabrera (1956) componen varias piezas cada uno entre 1978 y 1981, y se vuelcan totalmente a la música popular (más en lo interpretativo que en lo compositivo el primero). Es recién en 1988, estando en Bolivia, que Cabrera retomará la composición culta. Daniel Maggiolo (1956) se siente reprimido por el exilio, y comunica sus composiciones recién a partir de 1986. Alvaro Méndez (1956) estrena pocas obras, compuestas a partir de 1984. Felipe Silveira (1957) empieza a componer también en 1978, y continúa haciéndolo pausadamente en la década del '80. Alvaro Carlevaro (1957) empieza a componer en 1982, y muy pronto empieza a sumar premios nacionales e internacionales. Jorge Camiruaga (1959) se da a conocer hacia 1985, con timidez. Luis Jure (1960) empieza a hacer conocer sus obras a fines de la década del '80. Fernando Ulivi (1963) estrena su primera composición en 1985, y establece cautamente un compás de espera un par de años después. Pablo Sotuyo (1963) empieza a encontrar su perfil compositivo hacia fines de la década, tras algunos intentos tempranos. A ellos se suma en 1989 Ana Torres (1961), colombiana que se radica en el Uruguay.

Pero hay quienes dicen que en el Uruguay no ha ocurrido nada.

Coriún Aharonián
(docente-crítico)

De lunes a viernes de 0 a 2 en Emisora del Palacio.

93.3 FM STEREO
Paraguay 1341 - 6º piso
Tel: 91 16 64 - 98 02 60

CX 36 CENTENARIO
LA RADIO PARA QUE UD. OPINE Y PARTICIPE.

TEL. 90 84 36

1250 Khz.

CENTENARIO
LA RADIO QUE CRECE CON FE.

Daniel Maggiolo:

"Zitarrosa no podría ingresar en la Escuela Universitaria de Música"

Una visión polémica. Para el músico Daniel Maggiolo, integrante de Núcleos de Música Nueva y de la Antimurga BCG, la enseñanza oficial de la música es obsoleta. Y la música popular es dejada de lado.

Hace unos años, luego de la restauración democrática fue incentivada la discusión acerca de la música popular, la música culta, sus tientos y diferencias. De esto se ocupa **Graffiti** en otro lugar de esta entrega. Nos interesaba hurgar en la relación existente entre lo institucional y la música popular y por esta razón entrevistamos a **Daniel Maggiolo**, músico y docente de la Escuela Universitaria de Música.

¿Existe algún tipo de relación entre la música popular y lo institucional?

Todo depende del alcance que se le dé al concepto de música popular y al de institución, alcance que no es el mismo en Uruguay, en otros países de América Latina y en Europa. Por ejemplo, en varios lados el concepto de música popular tradicional viene a sustituir a lo que antes se denominaba folklore. Por lo cual tu pregunta es muy difícil de responder con un sí o un no. En Uruguay puede complicarse, porque podemos preguntarnos: música popular: ¿qué es? ¿Es Zitarrosa, es Viglietti, o abarcamos también las sonoras, los conjuntos de tango, la música "bailable"? En relación con lo institucional también es complejo, pues ya hay una connotación negativa cuando se habla de "institución". Pienso que en la situación actual las instituciones son necesarias de alguna manera para varios aspectos: nuestros jóvenes músicos tienen la necesidad de aprender con alguien. En los centros de enseñanza privada (aún los de enseñanza individual) no se apunta a una formación global del músico. Yo parto de la base de esa necesidad. Pero en los centros, entre otras cosas, generalmente se paga por clase e incluso el estudiante elige a qué clase va. He ahí que el propio músico no sabe lo que tiene que aprender. A esto se suma el factor económico que limita el acceso a ese tipo de enseñanza. No hay instituciones como los que pueden ser los conservatorios en el área de la música culta, donde tu entras y supuestamente tendrías varias materias. En ese sentido lo institucional a nivel de la música popular es como estudiar con un profesor particular en el marco de una institución como Casa de la Guitarra o el Taller Uruguayo de Música Popular. Allí yo estudio lo que quiero.

Me interesa que te detengas en lo institucional a nivel oficial, en tanto eres docente de la Escuela Universitaria de Música...

Ese es el otro aspecto. A nivel de la enseñanza oficial podríamos decir que prácticamente no existe. Montevideo tiene la Escuela Municipal de Música que no soluciona el problema a nivel nacional. El único centro de enseñanza oficial a nivel superior es la Escuela Universitaria de Música, dependiente de la Universidad de la República, pero que presenta varios tipos de problemas.

El alumno ingresa allí, al ser nivel universitario, con 18 años de edad como mínimo. En la medida en que no existe formación a nivel primario y secundario oficial la gente que allí ingresa no sabe nada, lo cual, en el caso de los instrumentos, es trágico, porque 18 años no son ni por lejos la edad más recomendable para iniciarse en un instrumento. Pero también sucede que el ingreso a la Escuela se hace muy restrictivo porque no entra gente que no tiene los conocimientos necesarios para poder decir que se está realizando una formación de tipo universitario superior. Una posibilidad sería rebajar tanto el nivel de la EUM que sus estudios dejaran de ser superiores.

Estos tres problemas tienen que ver con la carencia del medio de no poseer una enseñanza previa a la Universidad, de lo que debería ocuparse Primaria y Secundaria con algo similar a lo que hace la Escuela Municipal, aunque los resultados allí son cuestionables.

El otro gran problema es que en la EUM la formación global que se le pretende dar al músico es obsoleta y totalmente descolgada de la realidad del país al día de hoy. Y es allí que llegamos a tu pregunta. En la EUM se deja totalmente de lado la música popular.

Esto, según tu criterio ¿responde a la propia condición de institución como algo conservador?

No, yo creo que las instituciones no son algo malo en sí. Creo que la Universidad ha logrado en algunas áreas logros significativos. Depende mucho de la visión y la perspectiva de quien dirija determinados centros o instituciones. En ese sentido hay claros ejemplos de personas avanzadas que orientaron estudios de investigación tecnológica y contribuyeron enormemente al desarrollo del país.

Bueno, ¿entonces ¿qué pasa en el EUM?

Creo que no contempla las necesidades que hay en este país. Este año ingresaron 29 estudiantes. No son nada si se tiene en cuenta que allí hay seis licenciaturas básicas: composición, musicología, dirección coral, dirección orquestal, canto e instrumentos. Y esta última a su vez se subdivide en una cantidad de instrumentos. Hay unas cuantas posibilidades y son muy pocos los que ingresan, lo que demuestra que lo que ofrece la EUM no interesa a la gente. Hay docentes que en sus clases particulares y en una sola especialidad tienen 27 estudiantes.

Esto responde a que los planes no apuntan a lo que el país necesita pero además se están formando productos de exportación que ni siquiera serán competitivos a nivel internacional. La formación que le estamos dando a un instrumentista no es para nada comparable a la que recibe alguien que estudia en Alemania.

¿En cuál de las dos? Porque todavía son dos...

En cualquiera de las dos. Formamos gente a la cual le costará encontrar trabajo y que si tiene que emigrar tendrá enormes dificultades. Y en ese marco dejamos de lado la enseñanza de la música popular, (de la cual se habla en dos o tres materias pero con otro significado.)

Está pasada de moda la concepción de la música que tiene la EUM y su concepción pedagógica.

¿Esto a que se debe?

Creo que el cuerpo docente que tiene la escuela no permite que se haga un cambio en la concepción de la enseñanza de la música. Hay cosas inexplicables como que excelentes músicos y potenciales excelentes docentes sean dejados de lado por ser considerados "autodidactas" mientras están otras personas con título pero cuya preparación deja mucho que desear.

Por eso creo que el cuerpo docente influye. La EUM debería cuestionarse a sí misma qué está haciendo y para qué está haciendo. Hace 4 años que se están discutiendo los planes de estudio, lo cual me da que pensar en relación con la voluntad de cambio. Si todos estamos de acuerdo en que los planes actuales son obsoletos y limitados se cambiarán, aunque no lleguemos de buenas a primeras al ideal.

Por otra parte creo que la Universidad nunca le prestó la suficiente atención a las instancias de formación artística, siempre fuimos los hermanos menores.

¿Qué otras carencias hay en relación con el aprendizaje musical?

Es excesivamente academicista, por ejemplo, los programas de composición son de 7 años de estudio y el alumno se pasa 4 ó 5 sin un curso de composición, cuando la formación básica del compositor es la composición y tendría que hacerlo desde el primer día. Se convierte además la técnica en un fin en sí mismo cuando debe ser un instrumento para el desarrollo musical. El estudiante alcanza grados excelentes de técnica pero no sabe hacer música pues no desarrolla la creatividad. Yo creo que no se puede enseñar a componer, pero sí que se puede aprender a componer, pero no haciendo ejercicios de armonía.

En ese panorama ¿qué pasa con la música popular en la EUM?

La música popular no logra traspasar las puertas de la EUM. Te dirán que no pero existe un desprecio hacia la música popular. La "música" es la música culta y la europea del siglo pasado. Hay profesores de Historia de la Música del siglo XX que terminan en Stravinsky. Les nombras dos o tres de los más importantes compositores latinoamericanos, como Sergio Prudencio, y no los conocen. Como ejemplo te diría: Zitarrosa no podría ingresar en la EUM ni empezar a estudiar canto porque lo hubieran echado de solfeo. Y algunos de los más conocidos músicos de nuestro ambiente han sido rechazados como docentes. Otros que podrían ser potencialmente excelentes profesores no tienen interés en ingresar porque saben que van a estar con enfrentamientos permanentes y serán absorbidos por una maquinaria mediocre.

Los esfuerzos por ensanchar la visión dependen muchas veces de la óptica personal de algunos docentes que sí recogen diversos aspectos de la música popular como el tango, el carnaval o la milonga. No existe una historia de la enseñanza de la música popular y no se puede transportar el mismo método de aproximación al fenómeno musical culto por lo tanto debiera ser un desafío aún mucho mayor.

(Síntesis de entrevista realizada por Fernando Beramendi)

VIAJE A
MENDOZA
POR *U$ 149*
BASE DOBLE
EN DOS CUOTAS
SIN RECARGO

*Salidas todos los sábados.
*Pasaje ida y vuelta (directo) en modernos autobuses con baño, aire acondicionado y servicio a bordo.
*Siete noches de alojamiento en hotel 3 estrellas con desayuno incluido.

contitours
AGENCIA DE VIAJES

COLONIA 961
TELS.: 98 31 32
98 39 94 - 98 55 53

De Nuestra Mejor Narrativa

Tomás de Mattos
¡BERNABE, BERNABE!

Anderssen Banchero
LOS REGRESOS

Ediciones de la Banda Oriental
Gaboto 1582, tel. 4 32 06
Uruguay 1777, tel. 41 01 64

Otro Libro de

Julio Cortázar
por Omar Prego

EDICIONES TRILCE

ESTA A LA VENTA

LA TUBA

publicación del
TALLER URUGUAYO
de
MUSICA POPULAR
dedicado a Jorge Lazaroff

Próximo número, 2 de junio

LO NEGRO: ¿SOLO UN OBJETO FOLKLORICO?

Si alguna vez nos preguntamos cuál es el aporte cultural que el negro ha dado a nuestra sociedad, no podemos negar que el mismo ha sido mayormente en lo que respecta a la música. Esto no debe cegarnos a tal punto que consideremos la existencia del negro solamente en carnaval; sin duda este existe los 365 días del año.

En momentos en que todas nuestras fuerzas se encuentran abocadas a la preparación del Primer Encuentro de Entidades Negras del Cono Sur a realizarse los días 3, 4 y 5 del corriente mes en el salón de actos de la Intendencia Municipal de Montevideo; nos llega la invitación de participar en este número de la revista con un trabajo dedicado al aporte cultural del negro en lo que se refiere a la música. Por considerar de vital importancia que se abran espacios donde nuestra comunidad pueda expresar los diferentes aspectos de sus manifestaciones culturales es que nos proponemos responder a esta propuesta.

Contamos con una realidad que refleja que las riquezas culturales del negro nos son prácticamente desconocidas, apenas intuidas; y hoy encontramos muy pocos trabajos dedicados a recoger y reelaborar ese inmenso patrimonio cultural.

Si bien en nuestro país el legado cultural del negro fue escaso, debido al rápido proceso de aculturación que sufre el mismo, tenemos que una de las ramas más importantes del folklore uruguayo se encuentra en la música afro-oriental cuya principal manifestación es el candombe. Veremos algunos aspectos de su evolución, desde la época colonial a nuestros días. Con el arribo masivo de africanos al Río de la Plata con el tráfico de esclavos, se va gestando el candombe que nace de simples ritos religiosos o guerreros africanos de la cultura bantú, que se van transformando dialécticamente en el nuevo ambiente en el que se obligó a vivir al negro.

En sus comienzos, los bailes y cantos de negros se efectuaban domingo a domingo a lo largo de la muralla de Montevideo; se modelan danzas hoy desaparecidas: Candela, Tango, danzas de pareja suelta, posible adaptación del antiguo ritual a las danzas de moda. Estas danzas se desarrollaban en la "Ceremonia de Reyes" la que se efectuaba cada 6 de enero haciendo referencia a la coronación del "Rey Congo" en recuerdo de los ritos africanos aplicados al mismo fin. Esta ceremonia era presidida por el "Rey y la Reina", siendo los bailes dirigidos por un bastonero; los morenos lucían sus mejores atuendos con ropas cedidas por sus amos, iban a oir misa y pasaban luego a saludar a los notables de la época, interpretando después toda una pantomima dramática. Cuando Montevideo supera sus murallas esta ceremonia pasa a efectuarse en lo que fueron las "Salas de Candombe", modestísimas casas que tomaron el nombre copiándolo de la Habitación más importante de las casas de blancos importantes.

Ya en 1870 se acude a maestros de música a fin de que se escriban las letras de los cantos que se interpretarán en carnaval, transformándose lo que en principio fueron sociedades de negros en "Comparsas", y los personajes que encontramos en las primeras danzas negras pasan a formar parte de la comparsa de carnaval manteniéndose hasta nuestros días: el "Rey" será el gramillero, la "Reina", la mama vieja, y el "Bastonero" nuestro actual escobero.

Uno de los ritmos que se mantienen hasta nuestros días proviene del tamboril,

habiéndose perdido los de la "Masacalla", la "Marimba de Mate" y la "huesera". Los tamboriles se templaban (y siguen templándose) a fuego, son claveteados y no con tensores, se trata de que tengán el registro de la voz humana a la que cada uno corresponde; "Chico"-Soprano, "Repique"-Tenor, "Piano"-Baritono, "Bombo"-Bajo. Cuando se les golpea buscando los registros mencionados, los tamboriles "conversan", "se llaman" unos a otros.

En la época colonial los distintos grupos étnicos o tribales se llamaban a sus bailes tocando el tamboril con ligeros matices de variación, muchas veces sólo aprehensibles por los convocados. Ese es el origen de las "llamadas", sin que tengan ahora, por supuesto, el motivo que las creara. Aunque debemos decir que en distintos barrios de Montevideo, en donde hay apreciable índice de población negra, tratan de conservar determinadas características en sus toques de tamboril —es el caso de Cuareim, Ansina y Cordon— es para nosotros sumamente importante dejar claro, sin llegar a negar el papel que ha jugado el candombe en el proceso de la sociedad, (al punto de integrar en un momento muy especial para el país como en el período de la dictadura, una nueva forma de expresión musical, como lo fue el canto popular), que el aporte cultural del negro no se termina en la música y su participación en el carnaval; sino que existen otras formas de manifestaciones en donde el negro se ha expresado culturalmente, aunque estas no hayan llegado a un nivel tal de inserción como para modificar en gran medida la vida cultural de la sociedad.

Encontramos entonces importantes aportes cuando nos referimos a pintura, danza y teatro; en posteriores notas podremos tratar este tema con mayor profundidad.

En la búsqueda de una transformación real de la sociedad, nutriéndose de todas las corrientes culturales, para así llegar a formar una verdadera cultura universal, es que nos embarcamos en la ardua tarea de realizar, como ya dijimos al comenzar esta nota el Primer Encuentro de Entidades Negras del Cono Sur, que nos permitirá a través de las exposiciones realizadas por los delegados, determinar los diferentes aspectos de la realidad del negro en nuestro país conjuntamente con la de estos países hermanos.

Esta experiencia tan nueva para nosotros, no está dirigida exclusivamente a la comunidad negra, sino que consideramos de vital importancia la participación del resto de la sociedad. Así, entonces, extendemos nuestra invitación a todas las personas interesadas en promover con nosotros la real participación del negro en la sociedad.

Mónica Rodríguez
Alvaro Artigas
(Organización Mundo-Afro)

PRIMER ENCUENTRO DE ENTIDADES NEGRAS DEL CONO SUR (Argentina, Brasil, Uruguay)

Temas a tratar en el encuentro
Jueves 3, Plenario de Apertura
Hablarán:

1) Representante de la ONU.
2) Representante de la Organización Internacional de Migraciones (OIM)
3) Representante de la UNESCO
4) Intendencia Municipal de Montevideo

Cierre del Plenario a cargo del Presidente de la Mesa.

Viernes 4, Trabajo en Comisiones.
Temas: Situación de la Mujer Negra
Situación de jóvenes y niños negros
Tercera edad
El negro y las distintas manifestaciones culturales: Pintura, Música, Danza, Teatro.
Intercambio y Cooperación

Sábado 5, Instalación del Plenario
Informe de las Comisiones
Resoluciones
Cierre del Plenario
Finalización del Encuentro. Llamado al 4º Congreso de Entidades Negras de Latinoamérica.

EN TODAS LAS DISQUERIAS

DECADA
FERNANDO CABRERA

PLANETARIO

Esteban

PLANETARIO
ESTEBAN KLISICH
CON LAURA CANOURA

COMO EL CLAVEL
DEL AIRE
MAURICIO UBAL

DISCOS Y
CASETES AYUI

"Tango que me hiciste mal..."

"La pluralidad temática del tango-canción desmiente ciertos prejuicios alimentados por mentalidades elitistas", señala el escrito Alfredo Gravina en el prólogo al cancionero ***El tango, ayer y hoy****, libro editado por Casa de las Américas en 1984, del que desgraciadamente nada se conoce en el Río de la Plata. De ese prólogo hemos extraciado un interesante fragmento que analiza los rasgos fundamentales de las letras, que seguramente será de atracción al lector.*

Que el tango tiene su origen en los arrabales, los burdeles, los conventillos, las esquinas de Buenos Aires y Montevideo —las dos ciudades que se miran desde cada margen del Río de la Plata— es cosa harto demostrada. Sobre ello no corresponde abundar aquí. De las primitivas letras, fugaces, fruto de la improvisación, se conservan apenas dos o tres completas y algunos fragmentos de otras, sin otro interés que el testimonial. Estos antecedentes iniciales hablan de un temperamento tan picarezco como procaz. El primer gran letrista —poeta del tango—, el que provoca el arranque, en 1917, del tango-canción para proyectarlo en las voces más privilegiadas de entonces —con Gardel a la vanguardia— es Pascual Contursi. Crea una letra inolvidable sobre música de un precursor del tango, Angel Villoldo, llamada *Mi noche triste*.

En medida nada desdeñable los versos de *Mi noche triste* moldean la creación letrista posterior durante décadas, hasta que, hacia la del 60, el uruguayo Horacio Arturo Ferrer y los argentinos Eladia Blázquez y Héctor Negro, entre otros, renuevan la temática y el espíritu del tango-canción. Es otra la Argentina que viven —que sufren—, enfrentada a la demolición económica y al derrumbe de viejos valores culturales. En el tango *De pie* dice Eladia Blázquez: "Cuando el destino me empujó/ y en el fracaso sucumbí/ un nuevo impulso me creció/ y entre cenizas renací./ Para vertir mi sangre gota a gota/ sin importarme el triunfo o la derrota,/ para asumir el compromiso de la vida/ con el alma bien curtida, con valor."

Desde luego que esa tesitura creadora no está desvinculada de la renovación en la esfera estructural del tango que desde antes se viene operando, principalmente a manos de una figura como la de Astor Piazzolla. Tampoco ha de extrañar que artífices del idioma como los escritores argentinos Julio Cortázar y Juan Gelman se sientan comprometidos a escribir letras de tango.

Lo dicho no significa en modo alguno que los letristas anteriores, auténticos poetas varios de ellos, hayan sido cortados por la misma tijera. Al revés. Los más arriba nombrados, más un Celedonio Esteban Florez, un José González Castillo, un Francisco García Jiménez son pristinas individualidades del tango-canción. Sus enfoques de la vida porteña —a los que deben sumarse los de otros letristas— abarcan un espectro temático muy amplio y matizado. Cierto, como hemos dicho, *Mi noche triste* dio larga cuerda a la congoja del amurado (abandonado) por la mujer en la producción de letras de tango merced a su enorme éxito, y se nos antoja, al clima arrabalero, bohemio, nocturno, alcohólico, capaz de imponer con su penetrante realidad modelos a los letristas. Pero alto ahí. Porque en el tema del amor no todo es engaño, traición, desilusión. No pocas letras expresan el doloroso arrepentimiento del hombre por haber abandonado, él, a una mujer como no volvió a encontrar otra. Numerosas son las letras en las que se habla de la frustración del amor, ya sea por una u otra causa: *Tabaco, La vi llegar, Sombras nada más, Garras, Prohibido, Nubes de humo, Torrente, Tu pálida voz*, etc. Letras hay en las que, tanto el hombre como la mujer, se liberan o reniegan de una relación amorosa inconveniente o sin destino, en ocasiones no sin temor de caer de nuevo en los viejos lazos: *Maula, Tengo miedo, ¿Te fuiste? Ja, ja, No te quiero más, Por la vuelta*, etc. No faltan tangos que enaltecen la vida del hogar, y no a causa del remordimiento por haberse alejado de la madre (curiosamente siempre *la viejita*), tal como en *Calor de hogar*. Por otra parte, pese a sus diferencias de lenguaje, circunstancia, tonalidad espiritual, muchos tangos exaltan el amor: *A media luz, Fumando espero, Yo también soñé, Al compás del corazón, Alma de bohemio, Prohibido*. Aun en el tema del amurado la variedad del punto de mira es palmaria. En *Mi noche triste* prima en la letra la nota descriptiva del ambiente del bulín para expresar los sentimientos; en *Rencor* o *Envidia*, el tratamiento sicológico; en *El pañuelito*, el soplo lírico.

La pluralidad temática del tango-canción desmiente ciertos prejuicios alimentados por mentalidades elitistas. Según éstas el hombre del tango es el lloricoso espécimen condenado a la cornamenta. En verdad, cuando hay traición carnal, habitualmente el hombre del tango, mata. Mataban en la realidad, en su tiempo, el compadre, el taira, el malevo, así como morían en el duelo criollo a facón disputándose la posesión de una mujer. Lo que existió en la realidad, pero se exageró hiperbólicamente en las letras fue el abandono (el amure), consecuencia de la fractura sensual y síquica de la pareja. No debe olvidarse que ésta vivía con frecuencia en una pieza de conventillo, pobremente, lo que facilitaba que la mina fuese seducida por el bacán, tipo de dinero. Pero tampoco era fatal que así ocurriese, y el propio tango habla de "las minas fieles, de gran corazón". Fue tal el abuso del tema del amurado que seguían explotándolo cuando las propias letras del tango (*Ventarrón, Malevaje*, etc.) informaban sobre la desaparición del compadre orillero, de la víctima propicia del abandono. Es claro, el nuevo hombre, distante del extinto malevo, que sin embargo se duele a través de repetidas letras por haber sido amurado, ya no porta cuchillo al cinto. Tampoco armas de fuego. Ya no mata, canta.

Poesía, y de la buena, se encuentra en los tangos evocativos. En ellos las raíces de la pena, los motivos de la nostalgia, la entonación individual brindan un rico panorama de impronta urbana, sin excluir la estampa campera. Vale la pena una ilustración algo extensa al respecto, sobre todo para el lector curioso que desea adentrarse en las interioridades del tango-canción: *Cada vez que me recuerdes, Cristal, La noche que te fuiste, Novia de ayer, Yuyo verde, Misa de once, Ninguna, Clavel del aire, Por la vuelta, Grisel, María, Percal, Madreselva, Sur, Puente Alsina, Organito de la tarde, El pescante, Cuartito azul, Adiós, pampa mía, Agua florida*, etcétera.

Multiples letras, desde distintos ángulos, censuran la frivolidad, la tendencia al mal paso, el mal paso mismo, la vanidad, la ociosidad, los vicios y otros defectos humanos: *Muchacho, Farolito de papel, Garufa, Si soy así, Che papusa, oí, carnaval, Mala entraña, Pato, Cachadora*, etc. En

rubro había que incluir buena parte de la producción de Enrique Santos Discépolo, atento a que, a un lado su escepticismo, sus agonías, en la caracterización sarcástica de formas de ser sociales va implícita una dura reprobación. *Cambalache*, por ejemplo, es una página magistral que pinta el lado flaco, tortuoso, negativo de una Argentina aherrojada entre el populismo y las dictaduras castrenses. En fin, sería inadecuado en el breve espacio que admite o requiere un trabajo de la índole de este, inventariar los innúmeros asuntos —con sus puntas éticas, emocionales, síquicas, sociales, históricas— que trata el tango-canción. Allí donde se canta a la mujer, a la madre, al enemigo, al barrio, al bandoneón y la guitarra, donde se llora, se ríe, se protesta, se jura, también aparece, aunque entornadamente, como de paso, la inquietud social: *Pan, Al pie de la Santa Cruz, Al mundo le falta un tornillo, Acquaforte, Se viene la maroma*.

Alfredo Gravina
(Escritor)

LA MUSICA EN LOS LIBROS

EL SONIDO DE LA CALLE,

de Milita Alfaro. Ediciones TRILCE, Montevideo 1987.
¿Quién es ese montevideano treintañero cuya música "Brindis por Pierrot", "Adiós Juventud", "Durazno y Convención", y muchas otras, conmueve tanto a nuestra más diversa gente?
¿Quién es Jaime Roos? ¿Se puede consolidar una música popular uruguaya de hoy (más cabría decir montevideana) que se nutre de los Beatles no menos que en el Canario Luna y en Eduardo Mateo? Milita Alfaro rastrea en este extenso y riquísimo reportaje los orígenes, las convicciones, los propósitos, las mufas y los amores de este singular personaje.
A través de sus opiniones sobre todo y todos -opiniones que no se detienen en prudencias ni cálculo alguno, y dicen las cosas por su nombre- va emergiendo el retrato íntimo de Jaime Roos.

WAGNER, EL VISITANTE DEL CREPUSCULO

de Arnaldo Liberman, GEDISA Editorial, Buenos Aires 1990.
Entre la biografía y la reflexión filosófica este libro toma aspectos de la obra y vida del músico alemán (sus amores, sus amistades, sus conflictos religiosos y políticos, su concepción del arte) con el fin de extraer de ellos los soportes ideológicos que avalan la interpretación del autor.
Intento profundo y serio de hacer justicia al músico demarcándolo de connotaciones tradicionalmente simplistas y de complicaciones totalitarias contemporáneas.
Búsqueda vehemente, impulsada "más por la pasión que la música brota en mí que por la fría realidad cronometrada".
El libro se centra en dos parejas wagnerianas: el Holandés y Senta, tomados de "El holandés errante" y de "Tristán e Isolda". Igualmente Liberman centra en "Parsifal" su inquietud metafísica.

CUENTOS PARA PLUMA Y ORQUESTA

de autores varios. Editorial TRILCE, Montevideo 1989.
Más antigua que la literatura, la música transformose luego en tema y hasta en protagonista de aquélla. Esta nueva entrega de TRILCE reúne, como en las anteriores de la colección ("Cuentos bajo sospecha", "Cuentos del Mare Nostrum" y "Cuentos de nunca acabar"), una selección de variados cuentistas con temas referidos a la música o a músicos.
Juan Carlos Mondragón, Julio Da Rosa, Carlos María Gutiérrez, Héctor Galmés, Abelardo Castillo, Milton Formaro, Isidoro Blaistein, Daniel Moyano, Marta Traba, Elbio Rodríguez Barilari y Nelson Marra -como ven: uruguayos y argentinos- conforman un conjunto de historias que, según se explica en el prólogo, "alcanza ese umbral suficiente como para comprender bajo qué formas la música como tema literario se ha insertado en la narrativa contemporánea..."

LA TUBA

(Revista del Taller Uruguayo de Música Popular), Nº1, diciembre 1989.
Se trata del nacimiento de una publicación dedicada a la música uruguaya. El primer número enfoca la vida y la obra de uno de nuestros máximos exponentes de la música popular, Jorge Lazaroff, quien en sólo 39 años de vida dejó una impronta peculiar en la actual generación de cantautores.
Jorge Bonaldi, Luis Trochon, Coriún Aharonián, Raúl Castro, entre otros, abordan diversos aspectos de la trayectoria y proyección de Lazaroff.
También se recogen notas de (y sobre) Susana Rinaldi, Silvio Rodríguez y viene además la letra y música de varias canciones de Lazaroff.
En suma, una publicación prácticamente imprescindible para el especialista y para todo aquel que se interese sobre este campo tan importante de nuestra producción cultural.

UN CAMINO DURO... CON UN FINAL FELIZ

Cuando recibí la invitación para escribir en la revista sobre música nacional, la idea me gustó de entrada.

¡Qué buena propuesta: "La música nacional vista por quienes hacen al tema"!

Al principio comenzaron a salir de mi corazón y cabeza...conceptos. Brotando contínuamente. Pero al enfrentarse con el papel, luego de confundirse, se hizo un blanco. Se hizo un silencio.

Es que: ¿existe la música nacional? ¿O acaso son músicos nacionales haciendo música?

Yo creo que el músico de todos lados va haciendo música. Y en ese camino se va encontrando con su propia raíz; se va formando una tradición que se emparenta con otras propuestas, que se junta con otros caminos, aquellos que nacen de una misma materia prima, que tienen un origen común.

"Por ahí" el error sea estar "pensando" en hacer música nacional, estar condicionados a hacer "algo que suene a nacional", y no simplemente a hacer música, a tocar así, sencillamente, desprejuiciadamente.

Desde mi punto de vista el origen es negro. Y como consecuencia, emparenta a las corrientes hermanas. Creo que en nuestro país hay una fuerte materia prima negra, absolutamente compatible con las demás corrientes negras; vengan de donde vengan, son hermanas o primas hermanas.

¿Qué le agregaría yo a dichas propuestas nacionales? Para mí, hay un ingrediente poco o casi nada utilizado: **Sensualidad**. Y la hay. ¡Y la sentimos! Es que a los uruguayos nos cuesta mucho decir las cosas por miedo a ser ridículos y ridiculizados. Si viene de afuera "ta todo bien"..."es otra cultura", pero a nosotros mismos es como si nos fuese vedado.

Nos cuesta decir: "te quiero"... (sin miedo); nos cuesta manifestarnos "gozados", dando rienda suelta al sentimiento que es estimulado, por miedo a hacer papelones o porque es "cursi". Y si además le sumamos el largo período de oscurantismo que hemos vivido, donde el canto era denunciante, con una poesía tampoco sensual... (¡y podría haberlo sido: la Nueva Trova lo demostró!).

Creo, sin embargo, que vamos cambiando, que vamos haciendo camino, apoyándonos en el camino que otros han caminado... Y así se va haciendo la Tradición.

Falta que creamos un poco más en lo que hacemos... ¡Y se disfrute más! Es difícil, lo sé. Brasil, por ejemplo, con la riqueza intrínseca que tiene, "curte" y desea un "Brazil" (con Z), dando tantas veces la espalda al propio Brasil (con S). Es que nadie es profeta en su tierra... ¿Hasta cuándo?

La música sabe de fronteras cuando somos nosotros quienes se las marcamos. Y se libera cuando es reconocida, fuera de nuestros límites...¡puede ser! Es como si nuestros "héroes-libertadores" estuvieran fuera de nosotros mismos.

¡Mentira! Esa liberación está dentro de cada uno.

¡Hay que seguir haciendo!

Fernando Torrado Parra
(cantautor)

SUSCRIBASE A:

El precio de la suscripción en Montevideo incluye el envio dentro de las 48 hs. del día de salida.

PIDA LA SUSCRIPCION AL TEL: 532960

TRIMESTRE	SEMESTRE	AÑO
N$ 4.500	N$8.000	N$15.000

GRAFFITI
REVISTA CULTURAL

TERCER FESTIVAL DEL LIBRO NACIONAL

Del 3 al 13 de mayo se realiza en el Subte Municipal el TERCER FESTIVAL DEL LIBRO NACIONAL, con el fin de promover e impulsar el libro y la industria editorial uruguaya.

ACTIVIDADES CULTURALES PARALELAS A LA MUESTRA BIBLIOGRAFICA

Paralela a la muestra bibliográfica se realizará una serie de actividades culturales con activa participación de los autores uruguayos, a través de mesas redondas, charlas, conferencias, etc.

Se recordará la figura de Florencio Sánchez, en este año que se cumplen 115 años de nacimiento y 80 de su muerte. Integrantes de la Comedia Nacional ofrecerán escenas de obras de nuestro máximo dramaturgo.

Los niños tendrán sus horarios especiales con funciones de cine, títeres, música y "la hora del Cuento".

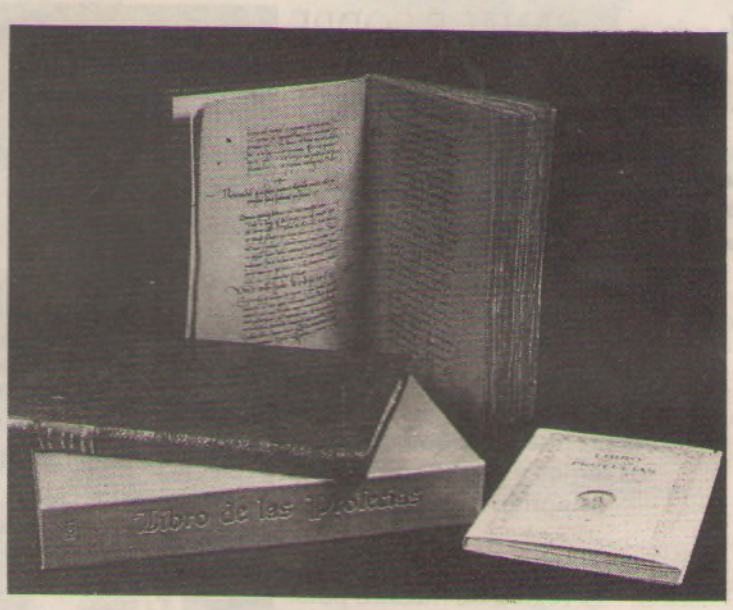
Los mayores, en los horarios centrales del Festival podrán ver presentaciones de libros, funciones de teatro y espectáculos musicales.

Se realizará además, para adultos un ciclo de "Contadores de Cuentos".

Todas las actividades serán con entrada libre y se realizarán en la Sala Menor del Subte Municipal.

HORARIOS DEL TERCER FESTIVAL DEL LIBRO NACIONAL

De domingos a jueves 17 a 22 horas
viernes y sábados 17 a 23 horas



PREMIO LITERARIO "BARTOLOME HIDALGO"

Es esta la tercera versión de la entrega del premio "Bartolomé Hidalgo", que este año se otorgará a los mejores libros dentro de los siguientes géneros:

POESIA
CUENTOS
ENSAYO HISTORICO
ENSAYO LITERARIO
LITERATURA INFANTIL

Participarán en la edición 1990 del "Hidalgo" aquellas obras que, comprendidas en los géneros mencionados anteriormente, hayan sido editadas entre el PRIMERO DE ENERO DE 1988 AL 31 DE DICIEMBRE DE 1989.

EDITORIAL ARCA

NOVEDADES

HUGO ALFARO: Pruebas de imprenta (crónicas)
JOSE MARIA FIRPO: El humor en la escuela (1)
FERNANDO PEREDA: Pruebas al canto (antología poética)

de próxima aparición:
MARIO BENEDETTI: Antología poética (1950 - 1985)

EL LIBRO EN CIFRAS

Libro, h. 1140. Tom. del lat. *liber, -bri, íd.*; primitivamente significó "parte interior de la corteza de las plantas" (que los romanos emplearon como papel).

Para todo aquel que asista al Tercer Festival del Libro Nacional le será de interés conocer y manejar algunos datos de la actividad editorial, el mercado del libro de Montevideo, los intereses de los lectores, el lugar que ocupa el libro en las diversas actividades culturales del ciudadano, las modalidades de acceso a los libros, el tipo de libro preferido, etc. Los datos que se presentan a continuación fueron extraídos de un estudio sobre el "Perfil del Sector Editorial" en Uruguay, de acuerdo con las pautas proporcionadas por el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC-UNESCO) y una encuesta realizada por Equipos Consultores Asociados en Montevideo.

1. ¿SABIA UD.?

El número de libros, folletos y revistas impresos en Uruguay ha oscilado en el correr de la presente década entre los 2.5 y los 3.5 millones de ejemplares. El año 1980 fue en el que se alcanzó el mayor volumen de producción: algo más de 3 millones y medio de ejemplares impresos y más de 900 toneladas de papel empleadas. Desde entonces estos registros no han podido ser igualados, pese a que —con el paso de los años— el número de títulos editados ha aumentado de modo casi constante.

Aumento del número de títulos editados y disminución de los promedios de tiraje son, entonces, las dos tendencias que más claramente indica el siguiente cuadro:

Producción editorial, años 1980 - 1er. semestre 1987

	1980	1981	1982	1983
Títulos	693	738	699	715
Ejemplares	3.529.770	2.790.396	3.726.055	3.079.400
Kilos de papel	882.089	710.173	491.364	630.476
Kilos de cartulina	91.762	54.888	67.414	38.946

	1984	1985	1986	1987 (1er. semestre)
Títulos	1.060	1.066	1.537	698
Ejemplares	1.796.833	2.514.892	3.178.970	1.228.867
Kilos de papel	380.049	394.020	495.369	211.196
Kilos de cartulina	15.043	8.645	98.991	14.445

Fuente Ministerio de Educación y Cultura.

Editorial SIGNOS

Narrativa: Que se rinda tu madre
Hugo Giovanetti

Poesía: Homenaje a Jean Genet
Zuleika Ibáñez

Ensayo: Introducción a la historia de las ideas
Ricardo J. Navia y Mauricio Langón

Próxima aparición: César Vallejo
Juan Francisco Costa
El viaje de Orfeo
Martha Canfield

NOVEDADES DE
EDITORIAL PROYECCION
en las principales librerías

NARRATIVA:
Desmesura de los zoológicos, de Ricardo Prieto
"...Integra la mejor poesía del mundo"
(M. Ramirez de Rossiello)
El grito del hombre mono, de H. G. Verzi
"...historias descarnadas, que no escatiman la crudeza del lenguaje y el desparpajo, con una fuerza infrecuente en nuestra narrativa" (Ana Inés Larre Borges)
ENSAYO:
Diccionario de autores teatrales, de Walter Rela
(nominado para el Premio Príncipe de Asturias)
Una obra indispensable para conocer el teatro uruguayo
DE PROXIMA APARICION:
Garibaldi en el Plata (Autobiografía)
Un libro olvidado, pero necesario para conocer novelísticamente la mejor historia del liberalismo oriental

2. ¿SABIA UD.?
En la producción editorial, el libro apenas supera a los folletos y las revistas, según se indica en el siguiente cuadro:

Producción editorial, según naturaleza del producto (Año 1986 y 1er. semestre 1987)

	1986	1er. semestre 1987
FOLLETOS Y REVISTAS	48.8	43.8
LIBROS:	45.9	44.6
Novela, Cuento y Poesía	8.6	9.0
Ciencias Sociales	4.3	2.1
Política	6.3	8.9
Técnicos y divulgación	10.2	14.3
Historia, Arte, Liter., Filos.	8.2	9.7
Otros	8.3	0.6
TEXTOS ESCOLARES Y LICEALES	5.1	11.3
TOTAL	100.0	100.0

3. ¿SABIA UD.?
El 45.6 por ciento de los montevideanos afirma no leer libros de ningún tipo. Un 25.5 por ciento, en tanto, dice leer libros sólo "a veces" y un 26.6 por ciento declara hacerlo "frecuentemente".
Estos valores parecen notoriamente altos si se tienen en cuenta las respuestas obtenidas para los casos de la lectura de diarios, semanarios y revistas. Los libros, en efecto, parecen ser los materiales más frecuentemente leídos, por encima incluso de la propia lectura de diarios.

Frecuencia de lectura según tipo de publicación

	Diarios	Semanarios	Libros	Revistas	Otros
Frecuentemente	24.7	12.4	25.6	10.7	3.3
A veces	38.0	18.3	25.5	22.4	2.5
Nunca	35.1	66.9	45.6	64.1	52.2
NS/NC	3.2	2.4	2.4	2.8	41.9
TOTAL	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0

4. ¿SABIA UD.?
Ante la pregunta: "En el tiempo que le deja libre su trabajo, ¿cuál de las siguientes actividades prefiere Ud. hacer?", sólo un 13.2 de los montevideanos prefieren la lectura; mientras la TV arrasa con un 34.3, según lo indica el cuadro siguiente:

	Jefe del hogar	Pareja	Hijos	Otros	TODOS
Mirar TV	32.6	41.6	19.0	4.1	34.3
Cine/Teatro	6.0	8.8	17.0	36.7	8.5
Espectáculos deportivos	8.1	2.6	9.0	6.1	5.6
Leer	13.0	15.3	8.0	-	13.2
Escuchar música	8.8	6.6	18.0	10.2	9.2
Reunirse con amigos	16.5	16.4	22.0	8.2	18.0
Cultivar hobbies	4.9	2.2	4.0	28.6	3.9
Otros	8.1	5.1	2.0	4.1	5.6
NS/NC	2.1	1.5	1.0	2.0	1.8
TOTAL	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0

5. ¿SABIA UD.?
¿Que el nivel educativo incide decisivamente en la opción de la lectura?

Principales actividades realizadas durante el tiempo libre, según años de estudio

	AÑOS DE ESTUDIO			Menciones totales
	Menores de 6	6 a 12	13 y más	
Mirar TV	76.1	52.7	46.8	64.2
Cine/Teatro	10.2	25.3	44.2	19.3
Espectáculos deportivos	16.7	19.6	8.1	17.0
Leer	26.2	43.8	65.8	36.8
Escuchar música	41'2	44'4	42.8	42.7
Reunirse con amigos	51.9	57.1	62.9	55.0
Cultivar hobbies	8.9	17.4	13.4	12.5
Otros	14.7	7.8	4.0	11.0
NS6NC	54.2	31.9	12.0	41.5

6. ¿SABIA UD.?
¿La actividad que elegiría el montevideano si tuviera tiempo y dinero?

	Edad 18 a 29	30 a 39	40 a 49	50 a 59	60 y más	todos
Ir al cine a ver una buena película	19.0	10.3	15.1	14.3	9.5	13.6
Ir al teatro a ver una obra interesante	6.9	14.4	9.4	13.5	12.0	11.1
Ir a un espectáculo musical de su preferencia	13.2	3.4	3.8	1.5	4.4	5.8
Quedarse en casa a ver un buen programa de TV	2.9	13.0	11.3	15.8	17.7	11.8
Quedarse en casa a leer un libro de su interés	-	1.4	0.9	1.5	2.5	1.2
Reunirse con amigos o cenar afuera	17.8	13.7	11.3	12.0	10.1	13.2
Ir a un espectáculo deportivo de su preferencia	4.0	4.1	5.7	3.8	7.6	5.0
Viajar al interior o a un balneario	35.1	37.0	38.7	33.8	31.6	35.2
Otros	0.6	2.1	1.9	1.5	1.3	1.4
TOTAL	0.6	0.7	1.9	2.3	3.2	1.7

7. ¿SABIA UD.?
¿La modalidad más frecuente de acceso a los libros, según la edad?

	Edad 18 a 29	30 a 39	40 a 49	50 a 59	60 y más	todos
Compra nuevos:						
en librerias	19.1	14.6	11.2	13.3	8.2	13.4
en supermercados	-	-	-	-	-	-
en quioscos y otros	1.7	2.1	-	0.7	0.6	1.1
a vendedor	2.3	1.4	1.9	1.5	1.3	1.7
Canjea o compra usados	5.8	6.3	4.7	2.2	1.9	4.3
Saca en prestamo en bibliotecas	8.1	5.6	6.5	2.2	5.0	5.5
Pide prestado a amigos	26.6	27.1	21.5	23.7	17.6	23.3
Fotocopias	1.2	0.7	0.9	-	0.6	0.7
Otras formas	2.3	1.4	5.6	2.2	5.7	3.3
NS/NC	32.9	41.0	47.7	54.1	59.1	46.7
TOTAL	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0

8. ¿SABIA UD.?
La ficción sigue siendo el tipo de libro preferido:

	Hombres	Mujeres	TODOS
Textos, libros científicos y técnicos	7.5	3.2	4.9
Ficción	15.6	21.0	19.0
Poesía	0,4	2.4	1.7
Arte	0.4	0.9	0.7
Historia	10.4	3.5	6.1
Filosofía	1.5	1.3	1.4
Política y ciencias sociales	7.0	4.2	5.3
Reportajes	0.7	1.1	1.0
Hobbies	1.9	0.7	1.1
Deportes	2.2	0.2	1.0
Geografía	0.4	0.2	0.3
Otros	6.0	9.3	8.1
NS/NC	46.1	51.9	49.5
TOTAL	100.0	100.0	100.0

CULTURA DE MIERCOLES
(Ciclo de Recitales) en el Pub Amarcord, Yaguarón 1234, hora 21.
"Tres poetas a-premiados". Recital de Silvia Riestra, Agamenón Castrillón y Aldo Massucchelli, 9 de mayo.
"Los tres mal amados". Recital de Elder Silva, Elbio Rodríguez Barilari y Luis Pereira, 23 de mayo.

PREMIO ASESUR 90 Para jóvenes escritores.

La Asociación de Escritores del Uruguay —ASESUR— llama a Concurso de Narrativa y Poesía (premio ASESUR 90), a escritores de hasta 35 de edad.

En narrativa se aceptarán novelas cortas y libros de cuentos con un mínimo de 70 y un máximo de 90 páginas, formato carta, con 30 líneas de 60 espacios por página. En Poesía se tratará de libros con un mínimo de 25 y un máximo de 50 páginas. Las obras se presentarán por triplicado, con pseudónimo y en sobre aparte en cuyo exterior se leerá el pseudónimo y en cuyo interior constarán los datos de identificación del concursante.

Los trabajos se recibirán en Sarandí 690, entrepiso 101, (Editorial Signos) hasta el día 15 de junio de 1990.

El 1º y el 2º Premio en ambas categorías serán publicados en la colección mensual "Libros para Todos" que coeditan ASESUR y PIT-CNT; cabe la posibilidad de que los jurados respectivos recomienden publicar Antologías de Menciones.

Los Jurados serán de tres (3) miembros, dos de ellos designados por ASESUR y uno elegido por votación de los concursantes, que lo harán efectivo en el momento de inscripción de la obra en el Concurso. Los fallos se harán públicos el martes 14 de agosto de 1990, y serán de carácter inapelable.

UNA FUGA DE ESPEJO

O los cinco capítulos de Crónica de una Muerte Anunciada

Permítaseme por amor y serio humor, comparar la estructura de la novela de García Márquez con una "fuga al espejo", técnica de composición musical, —no forma—, que se puede invertir obteniendo dos fugas. Elaboración en contrapunto, por una voz y su respuesta (el "dux" y el "comes") y entradas sucesivas de voces. Episodios en dominante, subdominante, paralelo. Con "los fragmentos del espejo roto de la memoria" trabaja García Márquez. No con el **Bloomsday** de Joyce, sino con el **bloodsday** de Santiago Nasar.

Cinco capítulos (no numerados explícitamente) componen esta "fuga al espejo". Cinco episodios en contrapunto de voces. El primero sostiene la trama del relato: es el misterio y milagro de la muerte de S.N. La trama está certeramente encerrada entre dos líneas verbales: "El día en que lo iban a matar", y "Ya lo mataron". Tema que se repone en múltiples "entradas" en el resto del libro. El autor introduce el cáncer del tiempo, el rítmico y salvaje reloj. Siembra dudas mágicas, tiempo onírico. Nos somete al principio de la espiral. Nos sacude con el tiempo esencial: el que cabe en el Lunes Fatal, actualizado —envejecido veinte años después por el relato de Victoria Guzmán, y veintisiete años después por Plácida Linero—. Hay un tríptico del tiempo, o tres "entradas": Domingo-Lunes-Martes.

Bodas y Muerte es el segundo capítulo. Acción y pasión se entrelazan íntima y golosamente, en un doble sentido: literal-argumental, y simbólico-universal, en enfrentados espejos barrocos. Es el capítulo más celoso en misterio, más abundante en enigma. Tema por **aumentación**, **disminución**, **inversión** (espejo), y "de cangrejo". Hay "fuga concertante" y "de permutación", como en Bach. Contiene el tiempo del Domingo de ramos nupciales que devendrán en fúnebres ramos, y causa de la muerte de S.N. Se alude al Lunes Fatal. Pero es un capítulo de tiempo irreal o atemporal. Se cierra con la sentencia de muerte, rítmicamente. Contiene un reflejo de la clave del misterio. Pero la clave no está en ningún capítulo, y está en todos.

El capítulo tercero es el Tiempo de los Asesinos. El más extenso de todos los tiempos psicológicos que crean aquí sus reinos insulares. Hay un movimiento pendular de tres tiempos presentes: el del Juicio; el borrado e impreciso; el lejano o distanciado. Y el uso de un lenguaje triple: periodístico; detectivesco-poético; judicial (de singular humor). Llega a su culminación la invisibilidad de lo Evidente: "Nunca hubo una muerte más anunciada". Capítulo plagado de símbolos y alusiones, entrelaza amor y muerte: "Hablaban del esplendor de las bodas con los otros carniceros". "Pablo puso el cuchillo junto a la lámpara, para que destellara el acero". Inocencia y culpa se disputan el lugar del crimen, lo cuajan, lo conjuran. "Parecían dos niños", dice Clotilde Armenta de los gemelos Vicario. Tiempo físico y tiempo onírico se entrelazan, disputándose la invasión de la realidad: "Eran ya las cinco, y empezaba a llover" (como en el sueño premonitorio de S.N.). Los cuchillos aparecen y desaparecen, línea melódica insidiosa, potestad de las cosas sobre los seres. Vida y muerte entrecruzan el sueño, Hipnos, entre Tánatos y Eros: "Santiago Nasar se tiró sobre la cama en la oscuridad, y con la ropa puesta, pues sólo le quedaba una hora para dormir". Y una hora de vida. Se alude a María Alejandrina Cervantes (la prostituta) quien "sólo habría de dormir una vez para morir". Se rozan las claves. Los elementos sobrenaturales y superticiosos jalonan este capítulo en contrapunto con sangre y cuchillos: los fuegos fatuos del cementerio, la lumbre rara en el mar que S.N. toma por el ánima en pena de un barco negrero. La ambigüedad planea por sus fueros estéticos. Como si Santiago Nasar supiera y no supiera que va a morir, que va hacia su morir. El capítulo se cierra, se corta: "¡Mataron a Santiago Nasar!".

El capítulo cuarto es La Autopsia. De un lenguaje forense en poesía dantesca, belleza formidable y sutil sobre el cañamazo del horror. Constante proeza lingüística del autor para homogeneizar o reducir a su propio lenguaje, —por emulsión poética—, las jergas más secas y arenosas, los patois más grasos, las germanías coloniales, las articulaciones de los limbos campestres y pueblerinos. Aunque su materia prima suele dársele en lo colombiano puro, lo español edulcorado y mistificado por ancilares y ancestrales tintas aborígenes, García Márquez tiene el don de arrancar la gota folklórica a la piedra del primitivismo, y de inventar —a partir de los hallazgos elaborados por la intuición— en ecuaciones de un álgebra entrañable. Y es el arqueólogo y antropólogo menos funebrero y uniformizador, y el más ameno que se pueda concebir, capaz de separar de la definitiva igualdad de la osamenta, de la dorada abstracción de la raza, la partícula del Yo más vivo en su soledad y su sangre. Lo exaspera de sensualidad y muerte. Como en la memorable escena de la "bestia de amor"; en el duelo gastronómico de la Cervantes; en el sueño o visión del narrador que ve a la muerte encarnada en una niña que ronza maíz (fecundidad, madre), muerte, niña, nacida de la vieja muerte. Una inmensa sinestesia abarca el capítulo, figuras, sonidos, sentimientos, palabras, todo es el olor de la muerte, monstruosa fragancia que contamina la luz e inficiona la sombra. Y negación del olor —que por anticipado huele a terror— en la idea de meter a S.N. en la nevera. El calor colabora con el olor —ardor por ardor— y se hace una colecta de ventiladores. Aúllan los perros: sonidos ambigüos, de gula y brujería. La visión del cadáver que suda su almíbar se erige en núcleo de la estética del horror. Cadáver ya confitado por la muerte, cuyo olor —aun pensado— se interpone entre los amantes, recubre a los asesinos y les corta macbethianamente el sueño "hasta que (a Pedro Vicario) la vida se le fue haciendo tan difícil que el olor pasó a segundo lugar".

El capítulo cuarto es, además, la historia del Lunes Absurdo y del Martes Turbio. Contiene el juicio popular, ferozmente machista, que decreta que la sola víctima del caso es Bayardo San Román, el novio burlado. La participación en el crimen salta de un personaje al otro, y alcanza al fantasma de la viuda de Xius, aparecida de pájaro fosforecente. La verdad se pasea por todas partes, obsesionante. Pero pronto comprendemos que la verdad que nos tienta elucidar es sólo accidente del contenido. Lo primordial es el enigma como epicentro del texto y mecanismo formal. Enigma que promueve el desarrollo sintagmático y paradigmático de la acción. Llegamos a la confluencia —pero no a la contradicción— entre la crítica formalista y la humanista del texto.

El capítulo quinto es el Momento Eterno, más que memento mori. Coagula las fuentes de la crónica, su reconstrucción y su justificación. Acumula las contradicciones en los datos y opiniones. Colma la medida de la ambigüedad, de la virtualidad y el misterio. Todos los hilos narrativos desembocan aquí, y se despeñan con dinamismo angustiante, confluyendo al dibujo central delineado por el temblor del enigma epicéntrico. Es el momento en que éste se recoge sobre los demás elementos de la estructura, en paridad de condiciones, y ocurre con él lo que Brecht señala cuando —al hablar de la Caída de Icaro de Brueghel— dice que este pintor integra al personaje apenas como un detalle más entre los muchos que integran la composición. Así, cada personaje de Crónica de una Muerte Anunciada se revela tan importante como cualquier otro de la novela en cuestión, como fragmento del paisaje narrrativo, y como portador de una función concomitante (en el sentido de Vladimir Propp) a la creación de la estructura. Y García Márquez nos sorprende todavía al no agotar su maestría en contar lo ya sabido, y concediéndole aún novedad y suspenso. Sólo añade la visualización de la muerte. El momento eterno.

(Fragmento de un estudio)
Suleika Ibañez

CUEVAS Y SILKE: raíces europeas de dos artistas latinoamericanos

La coincidencia de sendas exposiciones de dos artistas latinoamericanos en Montevideo, diametralmente opuestos en cultura y formación, admite una aproximación a esa vagorosa identidad continental que a menudo se intenta apresar en parámetros rígidos.

El mexicano José Luis Cuevas (Museo Nacional de Artes Visuales) y la argentina Silke (Galería Aramayo se desdoblan en expresiones visuales que no dejan de tener, en un enfrentamiento axiológico, connotaciones paradojales.

Cuevas nació en 1934, en una época fragorosa de la sociedad mexicana en que se asentaban las bases de una nueva independencia en la obtención de un nacionalismo económico impulsado por Lázaro Cárdenas. Antes, el ministro de Educación, José Vasconcelos, había planificado una estructura cultural de amplios alcances populares que reactivaban los principios revolucionarios de 1910. Así, las principales obras de la Escuela Mural de México habían celebrizado los hechos históricos lejanos y recientes. Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco inundaron muros exteriores e interiores de los grandes edificios públicos de una narrativa didáctica y clarificadora de la realidad del país. Como en la Edad Media, donde la mayoría de la población era analfabeta, las clases desposeídas de México encontraron en los monumentales frescos el libro de lectura, una biblioteca pública al aire libre. La necesidad de un lenguaje claro y preciso, de fácil acceso, condujo a esa trilogía de creadores a simplificaciones que, si se justificaron en el momento, el paso de los años las envejeció con rapidez. Ajenos a la dinámica de los procesos sociológicos, más complejos cada día, los muralistas mexicanos, acaso con la excepción de Orozco siempre esquivo a la aplicación de preceptos doctrinarios, se fosilizaron (y fortalecieron) en una dictadura artística donde la diferencia de actitudes estéticas conducía, inevitablemente, a la marginación. El arte oficial, absorbente y excluyente, era la escuela muralista. Desde luego que toda tendencia estética conlleva sus anticuerpos. Desde temprano se opuso Rufino Tamayo, también muralista, pero que no dejó que la imaginación se viera usurpada por la escolaridad de los enunciados. Pero fue José Luis Cuevas, ya desprendido de cualquier entendimiento con las generaciones anteriores, que vino a cuestionar el gigantismo opresivo (y opresor) de los muralistas. Autodidacta, empezó a garabatear sobre el papel con una precocidad que luego se afianzó en el estudio de la técnica del grabado. A los 14 años hizo su primera muestra individual y a los 25 era galardonado con el Primer Premio al Dibujo en la Bienal de San Pablo (1959). Era el espaldarazo que necesitaba su prédica en contra del oficialismo monumental y agresivo. Encontró en el formato reducido, en la comunicación individual, la manera de subvertir la situación artística nacional. La influencia del dibujante Orozco se sintió en su obra, pero también la herencia española de Goya, la de Van Gogh, los expresionistas alemanes, todo Picasso y el inglés Francis Bacon. Un desfile de figuras monstruosas, el monstruosismo, se instalaron en el mundo ficcional de Cuevas que aludía a los marginados del entorno inmediato, formado por prostitutas, dementes, borrachos. Un miserabilismo de notoria filiación hispánica se adecuó a la realidad mexicana. En verdad, Cuevas se limitó a exorcizar una visión pesimista y sórdida del mundo circundante, casi sin metáfora, pero con mayor intensidad por el formidable sentido expresivo de un dibujo que deformaba hasta el espanto, golpeando al espectador con imágenes ajenas al realismo, como le habían enseñado los maestros citados. Ese europeísmo bien asimilado si no lo condujo a una originalidad cierta, le permitió penetrar en un imaginario colectivo que era, sin duda, nacional y americano. Intérprete de los desposeídos de la tierra, Cuevas ejerció también el delirante narcisismo y así lo prueban la serie numerosísima de autorretratos. Su exposición hay que leerla como una suerte de autobiografía, a veces fatigosa, no siempre trepidante, pero en todo caso siempre atractiva.

En las antípodas se sitúa la argentina Silke. Sus ancestros austriacos le dieron un inconfundible sello cultural, pautado por el refinamiento y una concepción totalizadora y reflexiva del mundo. Al contrario de Cuevas, Silke eligió el vuelo decorativo del arte textil y la tapicería, otra forma que une el pasado precolombino y el europeo. Aunque su operatividad plástica se desenvuelve en el campo de la experimentación con nuevos materiales puestos al servicio de un pensamiento cargado de vivencias. Quizá una de las manifestaciones primeras del arte haya sido el tejido, con su sentido utilitario, para luego convertirse en un regocijo visual.

Silke recorre diversas corrientes del pensamiento, oriental y occidental, y basándose en los presocráticos propone una instalación textil donde los cuatro elementos fundamentales (fuego, aire, agua, tierra) aparecen disociados y unidos al mismo tiempo. Dibuja con una máquina de coser, agregando las telas de seda con una precisión matemática, incorporando collages de distintos elementos, dejándolos fluir con la elegancia de las corrientes fluviales, acumulando géneros sueltos en fervor apasionado, abriendo la trama con claridades aéreas o ensombreciendo la gama de colores con la robustez de los ocres. Una adhesión sensual a los elementos, a la vida misma, con sus alegrías, pasiones y desencantos, desfilan por los restallantes tapices de Silke que tienden el anzuelo de lo decorativo, no como el sentido peyorativo de lo superficial, sino en el más docto y tradicional, esto es, aquel que se pliega a los espacios arquitectónicos, al ritmo de una vida intensamente vivida. Desbordante y barroca, Silke representa la inmensidad de los horizontes latinoamericanos, su intrincado tejido de luces y sombras.

Nelson Di Maggio
(crítico)